

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTUDE PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'ÉTAT D'AUTHENTICITÉ DANS
L'ACTE D'INTERPRÉTATION EN DANSE CONTEMPORAINE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
DIANE LEDUC

JUIN 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je désire avant tout remercier chaleureusement ma directrice de thèse, Christine Hanrahan, psychologue, pour son appui inconditionnel et ses judicieux conseils, ainsi que mes deux codirectrices Madeleine Lord, professeure retraitée du département de danse de l'UQÀM et Chantal Deschamps, phénoménologue, pour m'avoir accompagnée dans cette démarche doctorale. Pour la rigueur de leur investissement et leur générosité, je tiens aussi à exprimer toute ma reconnaissance aux trois interprètes qui ont partagé leur expérience avec moi, Lucie Boissinot, Jo Lechay et Sophie Corriveau.

Mes remerciements s'adressent également aux fondateurs et professeurs du programme de Doctorat en études et pratiques des arts et au personnel du département de danse de l'UQÀM. Mille mercis aux danseurs, en particulier Lina Malenfant et Chantal Lamirande, et aux chercheurs en danse pour leur contribution indirecte à cette étude.

Enfin, ma gratitude va à ma famille, pour leur soutien moral sans faille, à Raynald et mes enfants, Juliette et Émilien, pour avoir, un peu à leur insu, nourrit cette quête d'authentique.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	vi
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
RECENSION DES ÉCRITS	
1.1. L'interprétation en danse contemporaine	10
1.1.1. Danse contemporaine	12
1.1.2. Culture de l'interprétation en danse	18
1.1.3. Techniques et approches d'interprétation	37
1.1.4. Conclusion	55
1.2. L'authenticité et ses états	56
1.2.1. Quelques lieux communs de l'authenticité	58
1.2.2. Trois visions philosophiques de l'authenticité.....	65
1.2.3. Authenticité en arts visuels	71
1.2.4. Authenticité en musique	72
1.2.5. Authenticité en danse	74
1.2.6. États modifiés de conscience	80
1.2.7. Conclusion	89
1.3. La phénoménologie en danse	92
1.3.1. Introduction à la phénoménologie	92
1.3.2. Notions clefs de la phénoménologie	95
1.3.3. Intersubjectivité	100
1.3.4. Phénoménologie en arts	113
1.3.5. Horton Fraleigh et le <i>corps vécu</i>	116
1.3.6. Sheets-Johstone et l'expérience vécue	119

1.3.7. Autres recherches phénoménologiques en danse	121
1.3.8. Conclusion	122

CHAPITRE II LA MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE

2.1. Spécificité de la méthode de recherche phénoménologique de Giorgi	124
2.1.1. Légitimité du choix méthodologique	127
2.2. Cueillette de données	129
2.2.1. Choix et profils des cochercheuses	130
2.2.2. Entrevues comme instrument de cueillette de données	132
2.3. Méthode d'analyse	134
2.3.1. Lecture et sélection des données pour en tirer un sens général	135
2.3.2. Identification des unités de signification	138
2.3.3. Approfondissement des unités de signification	140
2.3.4. Synthèse de l'ensemble	142
2.4. Conclusion	145

CHAPITRE III ANALYSE DES DONNÉES ET RÉSULTATS

3.1. Lucie Boissinot	147
3.1.1. Analyse des unités de signification	149
3.1.2. Structure spécifique de l'expérience de Lucie Boissinot	153
3.2. Jo Lechay	157
3.2.1. Analyse des unités de signification	159
3.2.2. Structure spécifique de l'expérience de Jo Lechay	163
3.3. Sophie Corriveau	165
3.3.1. Analyse des unités de signification	166
3.3.2. Structure spécifique de l'expérience de Sophie Corriveau	171
3.4. Structure générale de l'expérience de l'état d'authenticité	174

CHAPITRE IV	
DISCUSSION ET SYNTHÈSE	
4.1. Communion	181
4.2. Se dédier	189
4.3. Omniprésence	198
4.4. Maîtrise	202
4.5. Synthèse : un sens de soi et de l'autre	205
4.6. Conclusion : un lieu pour l'état d'authenticité	213
CONCLUSION	215
LISTE DE RÉFÉRENCES	223
ANNEXE I	
CRITÈRES DE SÉLECTION DES COCHERCHEURS	238
ANNEXE II	
PROTOCOLE DE CONSENTEMENT	240
ANNEXE III	
GUIDE DES ENTREVUES	244
ANNEXE IV	
ENTREVUE AVEC SOPHIE CORRIVEAU	247
ANNEXE V	
ENTREVUE AVEC JO LECHAY	266
ANNEXE VI	
ENTREVUE AVEC LUCIE BOISSINOT	292

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Par souci de simplicité, toutes les références aux dictionnaires sont inscrites entre parenthèses par les abréviations suivantes :

- DD Dictionnaire de la danse, éd. 1999, Paris : Librairie Larousse / Bordas.
- DLA Larousse du Xxiè siècle, éd. 1931, Paris : Librairie Larousse.
- DP Dictionnaire de la philosophie, éd. 1994, Paris : Librairie Larousse.
- DPL Le petit Larousse grand format, éd. 1995, Paris : Librairie Larousse.
- DPLI Le petit Larousse illustré, éd. 1996, Paris : Librairie Larousse.
- DRC Le Robert & Collins senior, 3^e éd. 1993, Paris : Dictionnaires Le Robert.
- EU Encyclopédie Universalis, éd. 1985, Paris : Encyclopedia Universalis.
- LEC Larousse encyclopédique en couleurs, éd. 1977, Paris : Club France Loisirs.
- NHDM New Harvard Dictionary of Music, éd. 1986, Cambridge : Havard University Press.

RÉSUMÉ

Cette étude a pour but de dévoiler le sens de l'expérience de l'état d'authenticité vécue par l'interprète en danse contemporaine au moment où il danse. En plaçant l'interprète au centre de nos préoccupations, nous avons voulu, d'une part, comprendre le sens et l'importance de cet état de conscience spécifique dans la pratique de l'interprétation et, d'autres parts, valoriser le travail de l'interprète en décrivant son vécu intime.

Pour rendre compte de cette expérience, les interprètes Lucie Boissinot, Jo Lechay et Sophie Corriveau, cochercheuses de l'étude, ont été mises à contribution. Nous avons analysé leurs descriptions de cet état en respectant les principes de la méthode de recherche phénoménologique formulée par Giorgi (1985). Fidèle aux concepts philosophiques d'Husserl (1859-1938), que sont notamment la réduction phénoménologique, l'intentionnalité et l'intersubjectivité, cette méthode permet de partir d'une expérience, en l'occurrence l'état d'authenticité, livrée à travers des données descriptives, pour remonter vers l'élucidation du sens de celle-ci. C'est au terme de l'analyse phénoménologique que nous avons pu élaborer une structure générale de l'expérience de l'état d'authenticité. Cette structure est apparue, pour les interprètes cochercheuses, selon les quatre énoncés suivants : elles ont fait l'expérience d'une communion, d'une omniprésence, d'une maîtrise et de se dédier au monde extérieur, à elles-mêmes et à la danse.

Par la discussion, nous faisons le rapprochement entre les sujets couverts par le cadre théorique ainsi que la recension des écrits (que sont l'interprétation en danse contemporaine, l'authenticité et la phénoménologie en danse) et le sens de l'expérience de l'état d'authenticité que nous révèle l'analyse phénoménologique. Ces rapprochements sont abordés en fonction des énoncés de sens décrits dans la structure générale. Le premier explicite la forte connexion ressentie par les cochercheuses lors de l'expérience : il y a présence de dialogue, d'intime relation avec elles-mêmes, l'autre et la danse, de prise de risques et de perturbations au niveau de la perception du temps. Le second énoncé révèle une transformation d'un savoir-faire vers un savoir-être, un investissement physique, une occasion de dépouillement. Dans l'état d'authenticité, à travers le fait de se dédier, les interprètes cochercheuses s'épanouissent et vivent un moment de félicité. Le troisième énoncé décrit comment l'omniprésence ressentie face aux autres et face à la danse façonne l'expérience de l'état d'authenticité. Les cochercheuses vivent en totale présence aux autres tout en étant à la fois centrées sur elles-mêmes. Leur état de conscience est autre que celui de tous les jours. Finalement, le quatrième énoncé commente le sentiment de maîtrise qu'elles ont vécu. En somme, l'état d'authenticité se révèle être une expérience équilibrante pour l'interprète en danse contemporaine. C'est un état de justesse et de *flow* dans lequel le sens de soi est exacerbé. Par l'état d'authenticité, l'interprète assume son rôle de médium, de passeur, en agissant du même coup de sa propre autorité.

MOTS CLÉS : authenticité, danse contemporaine, état modifié de conscience, interprétation, interprète, phénoménologie

INTRODUCTION

La présente étude a pour but de dévoiler, par l'approche phénoménologique, un état de conscience spécifique, nommé *état d'authenticité*, présent dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine. À l'origine de cette démarche doctorale se trouve une pratique personnelle de danse contemporaine : une expérience de danse, un vécu d'interprète, des moments de grâce qui signifient qu'il est possible d'être « privé en public » (Lion, 2001). Teintée de questionnements et de désirs - comment retrouver cet état magique d'ouverture si satisfaisant ? Comment le favoriser ? De quoi est-il fait ? Est-ce qu'une question de talent ? - cette étude « part de ce vécu et elle y revient » (Rouquet, 1991, p. 5). Elle a au départ été conçue et pensée « dans l'expérience d'une émotion confuse cherchant ses raisons d'être » (Jourde, 2001, p. 13) bien plus qu'à partir d'une réflexion à visée objective.

En amont, se trouve un refus personnel de capituler sur le fait que la présence de cet état dans la pratique d'un interprète soit fortuit. Se trouve également la constatation que, bien que plusieurs secteurs, admis comme des spécialités, découpent le paysage de la danse contemporaine¹, l'interprétation, pratique essentielle et largement représentée, fait classe à part quant à sa reconnaissance comme discipline autonome. Assujettie, sans asservissement (Arguel, 1992), à la chorégraphie et prise entre le chorégraphe, l'œuvre et le spectateur, l'interprétation en danse, au-delà de la formation technique corporelle, se laisse difficilement saisir. Elle s'apprend sur le tas, intuitivement, au gré des besoins du chorégraphe (Butterworth, 2004) et parfois aussi, selon Potter (1993), aux risques des danseurs². Pour preuves : très peu d'écoles abordent de front le travail de l'interprétation en danse et seulement quelques écrits en traitent directement. Nombre de spécialistes du milieu constatent

¹ Que sont notamment la chorégraphie et la création, l'histoire, l'enseignement et l'éducation, la notation chorégraphique, l'esthétique.

² Le genre masculin est utilisé sans aucune discrimination et uniquement dans le but d'alléger le texte.

cette situation, mais peu s'intéressent à l'élucider. Conséquemment, est induite une réciprocité entre la pauvreté théorique du sujet et l'apparente peine à nommer l'interprétation, à décrire les mécanismes humains qu'elle mobilise. En effet, contrairement au théâtre, l'interprétation en danse contemporaine est peu documentée comme telle³. Les écrits disponibles abordent notamment soit le travail de l'interprétation lié au vocabulaire d'un chorégraphe (par exemple comment l'interprète compose-t-il avec le mouvement de Marie Chouinard⁴ ?), soit une technique particulière (Graham par exemple), soit il s'agit de témoignages de danseurs, discours importants qui posent un regard ponctuel sur la danse, mais qui sont rarement d'ordre théorique. Il faut se tourner vers des domaines connexes, comme les arts de la scène; pour se rendre compte de la mixité des moyens (Valaskakis Tembeck, 2001).

En aval, une quête, une recherche et une conviction profondes que chaque interprète prend la matière chorégraphique comme il le veut, qu'il danse « comme il se représente » (Rouquet, 1991, p. 6), qu'il façonne lui-même, en solitaire, sa propre démarche et son vécu d'interprète au service de la danse. Dit autrement par Bossatti (1992), les danseurs contemporains portent en eux la danse et deviennent :

des découvreurs, au sens de lever le voile sur un objet inconnu. Des zones d'eux-mêmes jusque-là peu explorées leur ont été accessibles grâce à la liberté qui leur était offerte par les chorégraphes, de pouvoir entreprendre un processus d'introspection qui nourrisse la représentation (p. 11).

La problématique s'articule donc autour de l'assujettissement de l'interprétation, de la difficulté à l'aborder directement, autour du manque de

³ Soulignons que cette tendance est toutefois en changement, du moins au Québec, puisque quelques programmes d'études universitaires se sont développés, au cours des dernières années, permettant à une cohorte de jeunes chercheurs de se jumeler aux pionniers de la recherche québécoise en danse pour publier leurs travaux et accroître la documentation disponible.

⁴ Marie Chouinard (1955-), danseuse et chorégraphe québécoise internationalement reconnue pour ses œuvres primitives (DD).

valorisation du métier d'interprète, du peu d'écrits théoriques sur le sujet et du fait que l'interprète, en tant qu'individu social, est à la fois la *matière première*, le véhicule et le corps de la danse. La recension des écrits nous permettra de défricher les paysages de l'interprétation en danse contemporaine et de l'authenticité avant d'introduire quelques éléments clés de la phénoménologie. Nous n'aborderons que ce que nous estimons essentiel au sujet d'étude et ce qui concerne ces trois thèmes.

Fondements de l'étude

Posons les assises de notre étude en considérant brièvement, dans un premier temps, l'interprétation en danse contemporaine. Comme l'interprète ne peut prendre une position autre que celle de son corps, lequel est intrinsèquement lié à la danse et suppose qu'il porte sans cesse un regard sur lui-même (Horton Fraleigh, 1987), il doit toujours, inévitablement, composer avec cet *instrument*. Ainsi, au-delà des prédispositions physiques, de l'intelligence, du corps et de celle découlant de l'entraînement de la danse, la pratique de l'interprétation porte en elle un rapport intime à soi. Est-ce que cette particularité est la condition première à la manifestation de l'authenticité ? Si non, quelles sont les conditions qui en permettent le dévoilement ou favorisent son émergence ? Or, si nous nous intéressons aux conditions, nous nous intéressons du même coup à une situation particulière dont les modalités sont circonstancielles. C'est pourquoi l'objet de cette étude porte plus précisément sur un *état* qu'il faut entendre par une manière d'être à un moment donné se situant au-delà d'une simple question de talent, de personnalité ou de charisme.

Par ailleurs, la danse contemporaine se sert beaucoup de l'individualité du danseur⁵ à des fins chorégraphiques et artistiques, d'où la particularité de l'interprétation. Celle-ci est dépendante de la façon dont le danseur s'approprie le langage chorégraphique, dont il le rend au spectateur, mais aussi de sa personnalité et

⁵ Sans pour autant accorder aux danseurs toute la valorisation qui leur revient. D'ailleurs, il existe très peu d'*interprètes-vedettes* reconnus comme tels en danse contemporaine. Mais, c'est un autre sujet.

de sa corporéité. C'est l'une des raisons pour laquelle il est difficile de parler directement de l'interprétation car plusieurs éléments sont en jeu : individu, corps, technique physique, relations humaines, hiérarchie, rôles. Il convient donc, pour une étude comme celle-ci, de voir, à travers le temps, l'évolution du concept d'interprétation, pris au départ au sens large, puis, ensuite, en l'associant directement au travail du danseur ainsi que dans les domaines du théâtre et de la musique.

De plus, puisque nous nous intéressons particulièrement à celui qui fait de la danse son métier, il importe également de voir la place qu'il occupe dans le processus de création. Sa position détermine les conditions d'intersubjectivité, c'est-à-dire que les rôles qu'il assume en tant qu'interprète mettent en lien les subjectivités de chacun. Ces dernières sont à leur tour *travaillées* par les approches d'interprétation en danse. En effet, un danseur très *technique* ou un danseur qui utilise la somatique pour travailler, n'aborde pas le mouvement du chorégraphe de la même manière, ne compose pas son interprétation de la même façon.

Dans un deuxième temps, considérons une première dimension du terme authenticité. Étymologiquement le terme *authentique* découle du grec *authentikos* et signifie « qui agit de sa propre autorité » (DPLI, p. 106). Il fait d'abord référence à l'individualité et à la liberté qu'Horton Fraleigh (1987) relie au contexte de la danse moderne et, ensuite, à la pensée de Bruce Baugh (1986) pour qui l'authenticité requiert un engagement et une responsabilité assumée de son existence dans son entièreté. Ce sens primaire et dictionnaire de l'*authenticité* suivra donc le lecteur tout au long de l'étude.

Une seconde dimension de l'authenticité est à introduire en la plaçant aux côtés d'un état, c'est-à-dire en correspondance avec une « disposition d'esprit à un moment donné » (DPLI, p. 409). Ainsi, nous entendons par *état d'authenticité*, cet état de totale concentration, souvent associé au *moment de grâce* ou *d'extase*, dans lequel peut se trouver l'interprète lorsqu'il est en action, en train de faire la danse, et

qui se manifeste par un relâchement de matériel inconscient, imprévisible et incontrôlé. Cet état, que nous cherchons à décrire, est un des mécanismes d'interprétation présents en danse contemporaine. Parfois, il est très bref, comme une étincelle, ou très long et durer tout un spectacle (ou entre les deux). Il peut être recherché ou non, attendu ou pas. De plus, l'état d'authenticité dont nous parlons dans cette étude est, la plupart du temps, facilement repérable par les interprètes dans leur propre pratique :

...un état que l'on sent très bien pendant que l'on danse et que l'on n'atteint pas chaque soir. [...T]oute la question est d'atteindre un certain état d'où le geste découle. C'est un état mental, et non pas physique, qui consiste à garder et à retrouver, pour toutes les choses que l'on fait, où que l'on soit, ce qui les a fait naître. [...] La suprême difficulté est de retrouver la fraîcheur du geste initial (Quaglia, 1992, p. 37).

L'état d'authenticité est admis par les danseurs eux-mêmes. Son expérience est donc en elle-même incontestable – faisant écho à la définition courante de l'authenticité : « dont l'exactitude, l'origine est incontestable » (DPLI, 1996, p. 106). Elle fait bel et bien partie de la pratique de la danse.

Mais, au-delà de ces considérations d'ordre général, l'état d'authenticité évoque « ce qui est si difficile à transmettre, ou même à exprimer » (Bossatti, 1992, p. 13). Parce que nous parlons de nous-mêmes lorsque nous abordons l'authenticité et l'interprétation. Nous tentons de communiquer « cette recherche d'intériorité, cette chose impalpable qui déjoue la technique et le savoir-faire » (ibid.). Cette étude tente donc de s'immiscer dans ce que l'interprète vit intimement pour tenter d'explicitier comment il se sent lorsqu'il se met, corps et âme, en jeu en s'exposant au public. Il s'agit d'explorer le vécu de cet état et les significations qu'il prend au moment où l'authenticité se manifeste dans l'action de danser. C'est de regards croisés et de transversalités des connaissances dont il est question (Valaskakis Tembeck, 2001).

Buts de l'étude

Le premier but de cette étude est de décrire l'expérience de l'état d'authenticité, telle qu'elle est vécue par l'interprète en danse contemporaine, afin d'en saisir et d'en expliciter le sens. Le second but est de porter un regard inédit sur l'acte d'interprétation en danse contemporaine via la description de cette expérience. L'intention et le désir sous-jacents à cet objectif sont de rester proche de ceux qui portent la danse et ainsi valoriser la pratique de l'interprétation. Pour ce faire, nous proposons de rendre publique l'expérience intime de l'interprète dans son vécu d'états d'authenticité. S'attarder aux êtres qui font la danse et tenter de saisir la portée des états d'authenticité en retraçant leur signification ou l'intention originelle dans l'acte d'interprétation, c'est leur donner, d'abord et avant tout, la parole. C'est tenter de dire ce qu'est l'interprétation, de la comprendre, d'en parler, de l'exposer et, surtout, reconnaître ceux qui la pratique. Cette étude est conséquemment empreinte d'un souci de reconnaissance sociale des pairs, d'une tentative pour rendre les danseurs moins anonymes (Olsson-Forsberg, 1996).

Le troisième but est d'ordre holistique : il s'agit de favoriser la transmission du travail d'interprétation en supplément à la tradition orale (Thomas, 2003). Ici, nous touchons à la question de la mémoire. Si nous pouvons affirmer que l'écriture conserve les traces de la communication, en danse, nous passons d'un savoir corporel, conservé dans les corps et auparavant presque toujours transmis par la parole et par l'observation du corps - donc un savoir non dicible - à des savoirs écrits et visuels⁶ perméables au temps et à la communication. Ces derniers restent, laissent des traces et permettent, combinés à la tradition orale, à des générations ultérieures une consultation des danses du passé ainsi que l'acquisition de connaissances complémentaires sur la danse. De plus, documenter la pratique de l'interprétation, moins pour en élaborer une théorie que pour développer une véritable compréhension

⁶ Faut-il rappeler l'importance de la vidéo en danse comme mémoire, comme archive, qui n'exige pas de spécialistes pour la décoder ?

des faits qui l'entourent, sous-tend un désir d'apporter à ce métier, éventuellement, de meilleures conditions d'exercice pour ses praticiens.

Questions de recherche

À la lumière de ce qui précède et avant d'entrer de plain-pied dans le corps de cette étude, posons la question centrale : quel est le sens de l'expérience de l'état d'authenticité pour l'interprète en danse contemporaine ? En deça de cette quête de sens, plusieurs questions sous-jacentes nous ont guidés dans notre démarche de recherche.

C'est d'abord avec le désir de rendre autonome la pratique de l'interprétation à l'intérieur du processus de création que les questions suivantes ont surgi : comment parler de l'interprétation en danse ? Quels sont les rôles de l'interprète et sa place dans le processus de création ? Puis, alors que l'état d'authenticité se déploie dans toute son ampleur sur scène et parce que sa manifestation affecte la présence scénique du danseur, notre questionnement s'est porté sur l'état lui-même : de quoi est-il fait au juste ? Est-il toujours le fruit du hasard ? Enfin, comment la phénoménologie peut-elle nous aider à saisir le déploiement de l'expérience de l'état d'authenticité ?, représente une autre question importante qui nous a guidés dans la réalisation de cette étude.

Méthodologie de recherche

C'est par le sens étymologique du mot *méthode* – du grec *methodos* : de *meta* signifiant *à travers* et *odos* signifiant *voie* (LEC) que nous introduisons notre méthodologie. Puisque la *méthode* désigne à proprement parler une « marche à travers » (DLA, p. 840), nous suivrons la voie, à travers le champ phénoménologique, indiquée par la méthode de recherche qu'a développée Giorgi (1971, 1985, 1997) à l'Université Duquesne. La phénoménologie est notre manière d'ancrer l'étude dans

les préoccupations actuelles de la recherche en danse. Par ses considérations pour le corps et la conscience, la phénoménologie est à l'écoute des événements touchant l'individu et à l'expérience qu'il vit. En ce sens, elle n'est pas sans rappeler les intentions des nouvelles approches d'enseignement de l'interprétation en danse qui sont de travailler à la fois le corps et la conscience, non plus d'une manière mécaniste, mais dans un esprit d'unicité, de connaissances et de révélation de soi. Elle correspond également à ce que plusieurs danseurs et chorégraphes⁷ font intuitivement pour le mouvement : révéler, dévoiler, nommer, observer un phénomène, une sensation, un moment, un état.

Une application rigoureuse et respectueuse des traditions et concepts de cette méthode est privilégiée et sera décrite au chapitre II. Mentionnons pour l'instant que nous avons interviewé trois interprètes en danse contemporaine, Lucie Boissinot, Jo Lecahy et Sophie Corriveau, sur leur vécu d'états d'authenticité et procédé à l'analyse phénoménologique de leur propos. Nous livrons toute cette démarche au chapitre III. Au chapitre suivant nous franchirons un pas de plus dans la révélation de cet état avec la discussion et la synthèse des résultats.

Limites de l'étude

En dernier lieu, il nous faut circonscrire l'étendue de l'étude en traçant quelques frontières. La présente étude se limite au phénomène vécu uniquement dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine, bien que l'état d'authenticité se manifeste dans des pratiques artistiques telles que le jeu du comédien, le chant ou, en-dehors des arts de la scène, dans l'acte de création du peintre (et bien qu'il ne soit pas réservé qu'aux artistes). Nous nous en tiendrons donc aux données descriptives recueillies concernant le phénomène en question au niveau de la pratique de l'interprétation dansée seulement.

⁷ Comme le proposent notamment les approches d'éducation somatique (Fortin, 1996) ou la pensée de Merleau-Ponty (1945).

Ensuite, l'étude porte sur les états d'authenticité à tout moment dans le travail d'interprétation et tout au long du processus de création. Ce phénomène nous intéresse peu importe s'il se manifeste en répétition ou en spectacle, sur une scène ou dans un studio, avec ou sans public, dans le travail en improvisation ou dans une chorégraphie formelle, pour autant qu'il soit vécu pendant l'action de danser. Nous poserons également notre regard sur le travail professionnel du danseur contemporain, c'est-à-dire sur ceux qui en font un métier et qui y consacrent la majorité de leur temps (en opposition à ceux qui dansent de façon amateur).

L'étude se limite également à la danse contemporaine. Malgré les points de vue divergents⁸ sur la catégorisation de cette forme de danse (DD), nous entendons celle qui, en premier lieu, est de notre temps et que nous vivons présentement. En second lieu celle qui touche la danse occidentale, particulièrement au Québec, depuis environ les années soixante-dix, et, en troisième lieu, celle dont les préoccupations sont loin des codes de leurs prédécesseurs (Febvre, 1995) et qui se trouve tout à la fois dans le prolongement de la danse moderne et à son encontre.

De plus, puisque l'authenticité se définit sur une large palette de domaines, de concepts et d'acceptions, l'étude demeurera à l'intérieur du cadre de l'authenticité en fonction de décisions bien précises. Ainsi, bien que l'accessibilité à la réalité divine soit du domaine de l'authenticité, nous n'aborderons pas l'angle religieux du terme. Nous laisserons également intact *l'état de grâce* souvent confondu avec l'état d'authenticité. La recherche d'une beauté esthétique, l'atteinte d'un idéal vertueux, la relation au divin, le souci de légèreté et d'élégance propres à *l'état de grâce*, concernent peu l'état d'authenticité que nous vous proposons ici. Finalement, nous voulons comprendre comment un sentiment d'authenticité, donc un état, se manifeste pour l'interprète, peu importe s'il a été reçu ou non par le spectateur. Ce qui prime c'est le phénomène qu'est cet état.

⁸ Le début de la danse contemporaine varie selon les ouvrages. Ainsi, Koenig (1980) débute son volume en partant de 1945 avec les Ballets des Champs-Élysées alors que Arout (1955) commence avec Isadora Duncan au début du 20^{ie} siècle.

CHAPITRE I

RECENSION DES ÉCRITS

Dans la première section de cette recension d'écrits, nous identifierons les éléments de la danse contemporaine qui marquent la spécificité et l'importance du danseur qui la pratique. Il s'agit de comprendre, dans la mesure du possible, ce qu'est le concept d'interprétation et de voir les rôles de l'interprète et les techniques qu'il utilise pour exercer son métier. Dans la seconde section, nous tenterons de cerner l'authenticité, ses lieux communs, la perception que nous avons d'elle en arts et les questions qu'elle soulève pour aborder les états d'authenticité en danse. Enfin, en dernier lieu, nous survolerons le domaine de la phénoménologie en danse afin d'en saisir les concepts clés.

1.1. L'interprétation en danse contemporaine

Quand nous dansons, qu'est-ce que nous vivons au juste ? De quoi est fait cet acte par lequel un danseur interprète ? C'est à partir de ces interrogations que nous avons circonscrit l'objet de la présente étude avant tout sur l'acte d'interprétation tel qu'il est vécu par le danseur.

Il convient ici de mettre en médaillon l'idée que l'interprète est en état d'action¹. Il ne s'agit pas ici uniquement de l'action purement physique du danseur, mais de sa prise en charge personnelle d'un agir dans l'exercice de son métier. Le

¹ Le lecteur en saisira la portée à la section 1.2. portant sur l'authenticité.

metteur en scène Stanislavski (1975) disait à ce sujet qu'il fallait que l'acteur soit toujours en action sur scène, physiquement et spirituellement. Précisons que le mot *acte* vient du latin *actum* qui signifie *chose faite*. Actualisé, ce terme définit une action « humaine adaptée à une fin, de caractère volontaire ou involontaire, et considérée comme un fait objectif et accompli » (DPLI, p. 37). Pour nous, c'est ce qui est en train de se faire, la réalisation même de l'interprétation. C'est une action concrète, dans le moment présent. C'est aussi, par extension, une manifestation de la volonté d'agir sur quelque chose et donc orienté sur un but. En ce sens, celui qui danse démontre son désir d'intervenir sur la chorégraphie, même s'il le fait en respectant ceux du chorégraphe.

Nous verrons plus loin en détail (section 1.1.2.) que le mot interprétation est par définition une « action de donner un sens à quelque chose » (DPLI, p. 559). C'est une explication, un commentaire. Interpréter serait ainsi mettre le sens en acte. Schulmann (1997) parle de « faire ou agir » (p. 39) et mentionne que les « principes de base d'un travail fondé sur *l'acte* demandent une adéquation particulière du danseur avec les objets à manipuler ou à *habiter* » (ibid.). D'où notre insistance sur le fait que l'interprète est actif : dans l'exécution des propositions du chorégraphe, il est dans une action de recherche créative et réfléchie. Toute action sur scène doit provenir d'une justification intérieure et être cohérente avec l'ensemble de l'œuvre (Stanislavski, 1975). Le danseur est maître de sa danse et de son interprétation. Par ailleurs, si nous empruntons les mots de Jager (2004), nous remarquons que, lorsque nous parlons d'action dans l'interprétation, nous utilisons des verbes d'opérations dynamiques : rassembler, accorder, rejoindre, échanger, passer, transférer. De plus, décrivant son expérience, Breuker (1996) constate les liens étroits qui existent entre l'acte du corps et celui de la pensée. Citons seulement cette courte affirmation, très peu élaborée dans son article, mais qui en soi dit tout ce dont nous avons besoin de savoir pour l'instant : l'unité corps-esprit impose

l'évidence de l'acte. Car ce moment de symbiose, cet état de grâce, même si la pensée l'a précédé et l'image facilité, ce moment n'existe

que dans et par l'acte. En d'autres termes, pour réussir à passer un obstacle, il n'y a pas quarante solutions, il faut y réussir. Pour danser juste...il faut danser juste (p. 11).

Mais, au-delà de l'acte, les questions que nous nous posons sont les mêmes que celles de Schulmann (1997) lorsqu'elle mentionne que le danseur est de plus en plus dissout dans l'hétérogénéité des multiples approches de la danse : qu'est-ce « qui fonde alors sa spécificité, qu'est-ce qui lui donne son identité ? » (p. 36). Après avoir examiné de quelles manières la danse contemporaine a mené à une singularité du danseur, nous tenterons de cerner l'interprétation en danse : d'où vient l'utilisation du mot *interprète* ? Quelles positions occupe le danseur dans le processus de création et quels sont les rapports qu'il entretient avec le chorégraphe ? Enfin, nous verrons succinctement les approches d'interprétation mises à la disposition du danseur.

1.1.1. La danse contemporaine

Le projet de la section qui suit est simplement de donner des points de repères sur les spécificités de la danse contemporaine afin de mettre en contexte le rôle de l'interprétation et de cerner l'expérience du danseur. En filigrane, nous voulons mettre en évidence la prise en compte, dans la danse contemporaine, de l'individualité du danseur, du fait qu'il se met lui-même en jeu, non seulement avec son corps mais aussi avec ce qu'il est socialement. Cela justifie le petit détour historique qui suit, qui lui ne contient que les éléments essentiels, et contextuels, d'une compréhension de la pratique de l'interprète et qui met en place quelques éléments de base pour les lecteurs non spécialisés en danse (nous préférons laisser aux historiens de la danse le soin de dresser un portrait exhaustif de cette forme de danse).

Plusieurs confondent danse contemporaine, danse moderne et danse post-moderne (Febvre, 1987 ; Michel, 1995). Des trois, selon Izrine (2002), la danse

moderne viendrait en premier. Les deux véritables précurseurs de la danse moderne à la fin du XIX^e siècle sont Delsarte et Dalcroze (Michel, 1995). Le premier élabore une théorie à partir d'observations des réactions humaines où figure le rapport entre le geste et l'émotion et de laquelle découle des outils d'analyse du mouvement. Le second met au point une « éducation psychomotrice » (Izrine, 2002, p. 38) basée sur la rythmique, qui « valorise l'économie d'énergie et l'efficacité dans le geste » (ibid.) et dont l'enseignement formera plusieurs pionniers de la danse moderne allemande (dont Laban, Wigman, Holm, Rambert). Les États-Unis sont pour Delsarte (qui est français) un terrain ouvert à ses travaux qui vont faire éclore la *modern dance*. Ainsi, née en Amérique au début du XX^e siècle avec, comme figures de proue, Isadora Duncan dansant pieds et bras nus, Loïe Fuller, Ruth St-Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Mary Wigman, Doris Humphrey (Michel, 1995), cette forme de danse s'inspirera notamment de la nature, de l'émotion de la musique, de la sensation, de la vie intérieure, de la mémoire. La jeune danse moderne rejette catégoriquement la codification et la superficialité du classique en cherchant à exprimer les passions profondes (Crémézi, 1997). Par de nouveaux signes, elle répond aux angoisses et questions de l'époque et tente de ne plus opposer corps et pensée. À ce propos, Louppe (1998) apporte une précision : « rejet ne veut pas dire rupture » (p. 10), c'est aussi une « quête de l'autonomie du mouvement » (ibid.).

Mais les événements historiques, que sont notamment la Guerre mondiale et Hiroshima, marquent une nouvelle scission : les préoccupations expressives de la danse moderne sont délaissées, principalement par Cunningham et Nikolaïs, au profit du mouvement pur, d'une abstraction et d'une unicité du geste par lesquels le danseur se révèle. C'est la danse post-moderne qui fait son entrée (Crémézi, 1997).

Soulignons que, notamment en France, en Flandre et aux Pays-Bas, il faut attendre les années soixante pour qu'apparaisse un véritable courant de danse moderne (Lanz, 2003) qui cherche à se défaire du « carcan technique et d'une esthétique classique » (Izrine, 2002, p. 67). La diversité chorégraphique, le souci expérimental et la non-

adhérence à une technique particulière caractérisent la danse post-moderne (Mackrell, 1992) et jette les bases de la danse contemporaine qui, elle, est plus une question d'attitude que de style de danse et qui « se désigne comme telle à partir d'individualités d'auteur » (DD, p. 706).

« L'enjeu de la danse aujourd'hui ne semble plus dès lors être la subversion mais plutôt la mise en place d'un langage autonome qui, à travers les autres arts, découvre et exprime sa spécificité primitive » (Crémézi, 1997, p. 14). D'une part, la danse contemporaine assimile plusieurs techniques provenant des courants moderne et post-moderne et, d'autres parts, ne s'attache à aucune d'elles puisqu'elle cherche à exprimer son identité propre. À travers une prise de conscience et une connaissance de plus en plus grande des éléments du corps – anatomiques (bassin, colonne vertébrale, articulations etc.), kinésiologiques (tonus, force, équilibre, gravité, énergie etc.), spatiaux, esthétiques – la danse contemporaine est dorénavant l'expression d'un parcours, une quête de ses origines et le corps de cette danse n'est plus mécanique ou simple instrument mais lieu dynamique et sensible, matériau expressif, énergie et espace. La particularité du mouvement qui compose la danse contemporaine ne se situe pas seulement dans la variation des parties du corps, mais beaucoup plus dans la qualité et le type d'énergie que le danseur y investit (ibid.). De là naît l'importance du danseur lui-même, en tant que personnalité. Le danseur contemporain n'est plus comme celui du ballet, dont la normalisation cherche à faire « fondre la collectivité disparate dans une seule et unique vision » (Valaskakis Tembeck, 2002, p. 73), mais plutôt porteur unique du sens de la danse (puisque'il n'y a plus de code pour l'exprimer).

En opposition à la danse classique, la danse contemporaine utilise le mouvement comme une « entité unifiée » (Crémézi, 1997, p. 21) plutôt que comme des poses ou des attitudes détachées les unes des autres. Y prime, le sens global exprimé par chacun des éléments de la chorégraphie incluant surtout la façon dont les mouvements sont reliés entre eux. De cette manière, la danse contemporaine échappe

au discours anecdotique et figuratif. Si parfois une histoire peut s'esquisser, elle ne sert qu'à nourrir l'imaginaire et elle est immédiatement voilée par la nature même du mouvement et la continuité de la phrase dansée (ibid.). La danse contemporaine brise la narration et n'est plus une évolution linéaire mais plutôt aléatoire, pluralité, déconstruction, juxtaposition (Banes, 1987). C'est pourquoi, lorsqu'à la sortie d'une oeuvre chorégraphique le spectateur s'écrit « je n'ai rien compris », il caractérise immédiatement la particularité de la danse contemporaine. Pour lui la danse doit dire quelque chose, rationnellement parlant, ou être intelligible. Or, la danse contemporaine ne comporte pas de sens littéraire mais plutôt un sens intuitif qui peut échapper au spectateur non initié (ibid.). Elle laisse le spectateur vagabonder sans lui donner explicitement un fil continu de références (Louppe, 2000). Cela ne signifie toutefois pas que la danse contemporaine est sans contenu mais plutôt qu'il est autre, qu'il a une forte connotation sociale et personnelle et surtout qu'il n'est pas univoque (Banes, 1987). Cette forme de danse appelle à une sensibilité et « invite à explorer un retour aux forces originelles de la vie, à renouer avec les données symboliques dont la perte progressive caractérise nos sociétés actuelles » (Crémézi, 1997, p. 9). Le spectateur complète l'œuvre en quelque sorte en se questionnant simplement sur ce qu'elle véhicule (Webb, 2002).

Puisque nous nous intéressons au travail du danseur, nous ne pouvons parler de la danse contemporaine sans dire un mot sur la forme de composition solo qui apparaît en même temps que la danse moderne (Nancy, 2002 ; Rousier, 2002)². La forme solo est l'expression ultime de l'individualité et de la personnalité du danseur. Nous répondons là en partie à la question posée par Rémy (2002) : « danse-t-on vraiment seul dans un solo ? » (p. 39). Non seulement, le danseur danse seul dans un solo (ce qui appuie la thèse de Rémy), mais il danse toujours seul et face à soi. Danser « est un acte extrêmement personnel qui demande une présence généreuse »

² Bien que la danse en solo existait auparavant. Voir à ce sujet Nancy (2002).

(Pepper, 2002, p. 30). Qui d'autre que le danseur peut faire le geste qui lui est demandé ? Il n'a que lui-même pour le faire, il n'a que son propre corps pour le rendre. Certains s'accordent d'ailleurs pour dire que « le danseur s'interprète lui-même » (Rousier, 2002, p. 9). D'autres disent que la danse c'est de l'« auto-interprétation » (Nancy, 2002, p. 58). D'autres encore questionnent ce qui se passe quand l'interprète se prend lui-même pour objet de création ou qu'il est objet de création (Rémy, 2002).

Le dernier point de repère contenu dans l'histoire de la danse contemporaine concerne l'idée que cette dernière est une projection de la vie intérieure de l'être dans son actualité. Le danseur ne peut être autrement que rattaché à son histoire individuelle et exprimer son vécu relationnel et social³. Par le mouvement (et l'œuvre chorégraphique), le danseur chercherait donc à exprimer et à énoncer ce qu'il porte en lui. C'est aussi l'avis des éducateurs somatiques (notamment Breuker, 1996 ; Fortin, 1996) qui prétendent que le corps porte son histoire et que la danse s'inscrit dans les replis et les gestes du danseur. Cela explique en partie le fait qu'en danse, et dans les autres arts de la scène, le même mouvement, exécuté par deux danseurs pourtant d'expérience professionnelle équivalente, n'est jamais rendu de la même manière (Crémézi, 1997).

Nous nous approchons ici de nos préoccupations : la singularité de l'individu qui danse est porteuse de sens et son expérience est révélatrice d'un désir identitaire et d'appartenance à une collectivité. De plus, la vie intime du danseur contemporain, faite d'images quotidiennes, est sa source de créativité, même si, en réalité, nous connaissons « peu de choses de ses conditions de vie qui sont aussi celles de sa création » (Bossatti, 1992, p. 83). Plusieurs chorégraphies contemporaines s'inspirent d'ailleurs du quotidien (voir Webb, 2002).

Il s'agit alors pour le danseur d'entraîner d'autres sens et d'autres perceptions, devenus inutiles dans la vie urbaine et moderne et de

³ Cette assertion s'applique à presque toutes les formes de danse, mais trouve son expression particulièrement dans la danse contemporaine.

chercher ce qui se trouve déjà en nous, au fond de ce corps parcouru de l'intérieur. [...Des] souvenirs enfouis dans notre corps font surface (Crémézi, 1997, p. 59).

La « *pâte* chorégraphique paraît être faite, avant qu'il ne soit question de technique ou d'esthétique, de ce que sont, de ce que vivent danseurs et chorégraphes » (ibid., p. 53). Crémézi souligne bien, lorsque nous sommes dans le présent, l'importance du hasard, des rencontres journalières inattendues, de la quotidienneté des actes transformés dans la danse contemporaine. Le ferment de cette dernière est l'écho des pulsions primitives, des élans proches de l'animalité. Son inspiration est toute intuitive (Michel, 1995). La danse contemporaine est donc étroitement liée au vécu de celui qui l'exécute. Le « produit de ma performance [est] une expression de ma personne. Mon corps porte mon expression » (Olsson-Forsberg, 1996, p. 5). Aussi, lorsque le danseur danse, il peut se jeter dans l'inconnu puisque la matière de base de son travail est sienne, il la connaît, c'est sa vie. C'est aussi le risque de la danse contemporaine puisqu'elle se trouve dans « la fragilité de l'être individuel » (Louppe, 1998, p. 18).

Ainsi, la danse contemporaine procède principalement par intuition, expérimentation et nécessité intérieure. Elle recherche l'équilibre, la justesse des formes et, plutôt que d'obéir à des règles déjà élaborées, elle construit ses propres codes qu'elle s'empresse de confronter et de défaire (Michel, 1995). Enfin, dire que la danse contemporaine éclot d'une idée ou d'une intention du chorégraphe et prend naissance dans le corps du danseur est une simplification nécessaire dans le cadre de cette étude. La danse contemporaine se construit dans l'intersubjectivité, c'est-à-dire à partir des énergies et des rapports de forces qui apparaissent et s'interpénètrent entre le chorégraphe et le danseur. La responsabilité du danseur contemporain est majeure: il ne s'agit pas pour lui « d'être efficace ou d'être beau, mais de donner à la forme de sa danse une dimension ontologique » (Crémézi, 1997, p. 47). Pour Arout (1955) le chorégraphe et l'interprète sont inséparables et la responsabilité de l'interprète est

selon lui, prédominante. Comment pourrait-il en être autrement puisque la danse se lie à l'interprète seul, « le corps crée et interprète en même temps » (Collantès, 1998, p. 39).

1.1.2. La culture de l'interprétation en danse

De quelle manière s'est forgé le concept d'interprétation ? Comment en sommes-nous arrivés à cette terminologie ? Pour esquisser une réponse à ces questions, nous verrons d'abord comment le mot *interprétation* a évolué. Quiconque s'attarde à éclaircir la provenance de l'interprétation, ne peut, d'une part, éviter de faire allusion aux réflexions et aux conceptions faites par quelques philosophes et, d'autres parts, est confronté à l'impossibilité d'en faire une proposition univoque. Avec ce memento en arrière-plan, nous porterons essentiellement notre attention sur les traits de l'interprétation, présents dans l'histoire de la danse, pour tenter de saisir la transformation du danseur en interprète. Puis, nous identifierons les rôles que tient l'interprète dans le processus de création et les rapports hiérarchiques qu'il entretient avec le chorégraphe.

1.1.2.1. L'évolution du terme *interprétation*

Le *Peri hermèneias* d'Aristote jette les bases de la notion d'interprétation : pour lui elle est « acte de signification, production de sens » (EU, p. 49). En premier lieu, ce

que la notion d'interprétation met historiquement en jeu, c'est la légitimité scientifique d'une pensée qui, cessant d'interroger les causes des phénomènes de la nature, vise à se donner les conditions de son objectivité dans le déchiffrement des signes que l'homme vient, dans la culture, à produire ou à exprimer (EU, p. 49).

Dès lors sont mis en rapport la vie, qui porte en elle les significations⁴, et la faculté de l'esprit à les enchaîner dans une suite cohérente (Ricoeur, 1969). Puisque l'interprétation fait plus appel au sens qu'à la raison, s'opposant à une logique de succession des faits, elle relève davantage de la compréhension que de l'explication causale. Pour mener à bien le projet de compréhension du sens par l'homme, il ne peut être détaché de la perception et conséquemment il s'ancre dans l'expérience intersubjective. La compréhension consiste alors « à saisir l'expression du sujet » (EU, p. 50). De ceci, nous pouvons émettre l'hypothèse suivante : c'est par la préhension du sens dans la nécessaire relation à l'autre que l'interprétation, telle que nous la connaissons couramment de nos jours, prend forme. De cette simple assertion, l'interprétation devient synonyme de passages : passage d'un système de pensée à un autre, passage entre deux mondes, passage d'un sens caché, sous un sens apparent, vers un sens manifeste (Ricoeur, 1969).

Dans le domaine de la psychanalyse, l'art d'interpréter « consiste, pour l'analyste, à dévoiler à la conscience du patient son complexe inconscient tel qu'il se laisse indiquer et comprendre à partir des éléments (rêves, fantasmes, souvenirs) fournis par le sujet » (EU, p. 51). Il y a là, dans ce succinct énoncé d'une large pratique psychologique, présence de *caché* et de passages. Ajoutons que l'interprétation en psychanalyse ne peut se séparer d'une relation à l'autre, d'une rencontre et d'une communication. En liant cela à la présente étude, nous constatons que ce sens latent peut être associé au non-verbal qui se trouve toujours entre le danseur et le chorégraphe et que l'interprète cherche justement, par ses gestes, à rendre plus clair. Et Ricoeur de poursuivre : « l'interprétation, dirons-nous, est le travail de pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à

⁴ L'explication étymologique donnée par l'Encyclopaedia Universalis (EU) sur l'origine de la notion d'interprétation, établit un lien entre les racines germaniques des mots interprétation (la *Deutung*) et signification (*Bedeutung*). Les deux proviennent du mot *deutsch* qui identifie l'usage de la langue allemande et la traduction d'un mot qui n'existait qu'en latin. « Par extension, la *Deutung* consiste à rendre plus clair et plus explicite le sens d'un mot par le fait même de l'introduire ou de le transposer dans une autre langue » (EU, p. 51).

déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale ; [...] il y a interprétation là où il y a sens multiple, et c'est dans l'interprétation que la pluralité des sens est rendue manifeste » (Ricoeur, 1969, p. 17). Par ailleurs, si nous suivons Ricoeur, nous ne pouvons passer à côté du fait que l'interprétation implique, de par sa nature, une action dont nous reparlerons plus loin (voir section 1.1.2.).

De même, nous ne pouvons aborder l'interprétation sans mentionner au passage que les encyclopédies nous renvoient inévitablement aux considérations religieuses du terme. La complexité de l'histoire religieuse et la multiplicité des sources traitant de l'interprétation démontrent l'importance de leurs influences sur l'évolution de ce concept. Nous nous contenterons de préciser ici que les idées d'erreur et de transposition associées à l'interprétation, en particulier dans les domaines scientifique et philosophique, proviennent notamment de son usage dans certaines religions. Celles-ci supposaient que c'était par la lecture du sens caché des textes sacrés⁵ que le sens se dévoilait.

Donc, en second lieu, parler d'interprétation en danse c'est supposer que sous la manifestation du geste, sous le sens apparent du mouvement ou du signe existe un sens autre qui oblige une double lecture : l'une symbolique, ou de surface et l'autre réelle, qui révèle un dessein profond. Cependant, cette dualité ne se situe pas uniquement au niveau de la lecture mais également au niveau de la coexistence de deux mondes qui sont mis en contact par l'intermédiaire qu'est l'interprète. Il n'est question d'interprétation que là où il y a deux mondes qualitativement différents et un interprète capable de les unir. Littéralement, interpréter veut dire s'interposer entre deux éléments pour en faciliter les échanges (Jager, 2004). D'ailleurs, l'origine latine du mot *interpréter* (*interpretari*) indique déjà le fait de négocier, de concilier, de porter un message, d'être le médiateur. Très tôt donc dans l'utilisation de ce terme,

⁵ Selon les religions, cette lecture pouvait prendre la forme de rituels ou être réservée à une hiérarchie ecclésiastique.

les notions de circulation, de transport et de passages à travers des frontières se sont induites.

Ainsi, l'interprétation fait partie d'un monde dans lequel il y a une place pour les opposés. Prenons en exemple le préfixe *inter* contenu dans *interprétation*, dont nous savons qu'il signifie *entre*. Il symbolise l'espacement, la tension, la distance mais aussi, et surtout, la réciprocité, la relation, le commun, l'alliance. L'interprétation ne cherche pas à tracer les différences qui séparent mais s'attarde plutôt à ce qui unit. Elle s'ouvre à la cohabitation et s'oppose du même coup à l'aliénation et aux malentendus. Elle ne prend son sens que dans la rupture avec l'isolement et le narcissisme et que par la mise en mouvement vers l'avenir. Elle refuse la stagnation (Jager, 2004). Son dessein véritable, du moins celui qui nous apparaît essentiel pour notre étude, est « celui de vaincre une distance, un éloignement culturel, [...] et ainsi d'incorporer son sens à la compréhension présente qu'un homme peut prendre de lui-même (Ricoeur, 1969, p. 8).

En dernier lieu, ce rapprochement exige la présence de l'interprète. Celui qui réconcilie, qui donne des moyens d'être ensemble, de s'entendre (Jager, 2004). Vu ainsi, l'interprète se présente comme un unificateur. Il exprime la liaison, sans fusion. Il définit les termes, propose les mots ou les gestes, lie les destinés, traduit une proposition. Pour Ricoeur (1969) interpréter c'est dire quelque chose de quelque chose. L'interprète dialogue avec les opposés, le chorégraphe et l'œuvre, pour qu'ils se comprennent mutuellement et se mettent au diapason. Enfin, ce qui importe ici de retenir c'est que, comme le propose Jager (2004), l'interprète crée par son action une nouvelle unité, un nouveau pont entre deux mondes. Dès sa construction, ce pont hospitalier existe par lui-même et appartient à la réalité et au vécu. Par lui, la vie en commun est possible. Mais, plus important encore : avant que l'interprète ne crée ce pont, il n'y a rien d'autre que les deux rives. L'interprétation en danse part avant tout d'un *vide*, d'un fossé, d'un creux. La construction du pont n'est possible qu'avec les matériaux de l'interprète, qu'il emporte malgré lui dans toutes ses pérégrinations.

Voilà donc réunis quelques éléments clés de cette étude : la singularité de l'interprète, la recherche de sens et le désir de le faire apparaître ainsi que le caractère équivoque de l'interprétation. Pour les rattacher à la danse posons cette simple question : que fait le danseur ? Il interprète, traduit, rend manifeste, par le mouvement corporel, un sens caché, proposé par et pour un Autre (d'où la relation), dans un mode de communication spécifique au travail de la danse. Dans cette rencontre, une œuvre se façonne. Dans cette rencontre, un danseur façonne un interprète.

1.1.2.2. De danseur à interprète

Par quel cheminement historique sommes-nous passés du terme danseur à celui d'interprète pour qualifier celui qui vit de la danse contemporaine ? D'emblée, disons que c'est essentiellement dans ce style de danse qu'est utilisé le terme *interprète*. Bien que le mot *interpreter* existe dans les dictionnaires anglophones (DRC), les termes *dancer* et *performer* sont de loin les plus courants dans la langue de Shakespeare : presque tous les ouvrages en anglais que nous avons consultés pour cette étude parlent du *dancer*. Dans la francophonie occidentale *interprète* est davantage utilisé, particulièrement au Québec. Nous pourrions avancer l'idée que cela est dû à une réaction face à l'ostracisme du clergé pour la danse. En effet, en bravant « l'interdit clérical » (Valaskakis Tembeck, 2001, p. 9)⁶, nos pionniers de la danse moderne ont innové en utilisant le corps dans des contextes artistiques et hors des préconceptions qui associaient la danse à la sexualité, en particulier pour les femmes. Dans certains domaines de la danse, le terme *danseur* est un peu réducteur (Valaskakis Tembeck, 2001). Soulignons aussi que Lecoq (1987) dans son livre *Le théâtre du geste : mimes et acteurs* datant de 1987, utilise le terme *interprète* pour

⁶ Le lecteur notera que Valaskakis Tembeck parle ici du contexte québécois de la danse.

qualifier les danseurs (et les acteurs). Cette datation approximative est également confirmée par quelques chorégraphes québécois, interviewés par Newell (2003), qui situent, du moins au Québec, l'utilisation courante du terme *interprète* au début des années quatre-vingt.

En parlant d'interprète plutôt que de danseur, le milieu de la danse contemporaine contourne les connotations négatives et certains stéréotypes et valorise du même coup l'artiste. En fait, la différence entre le danseur et l'interprète peut être la même qu'entre l'artisan et l'artiste. Ce dernier va au-delà des moyens rudimentaires, de la tradition et du métier pour s'intéresser davantage aux manières qui manifestent « un goût, une recherche, un sens esthétique » (DPL, p. 92). À noter également que les mots *performer* et *performeur* n'existent pas officiellement en français mais sont utilisés en anglais pour qualifier les danseurs faisant de la performance et de la danse. De plus, tel que nous venons de le voir (voir section 1.1.2.), le terme *interprète* met aussi en évidence l'idée d'*inter*, c'est-à-dire qui relie (Dupuy, 1993). Cette liaison nécessaire qu'effectue l'interprète ajoute un argument en faveur de sa responsabilité sociale : l'individu qui danse porte l'œuvre. « Passeur du mouvement, échangeur, vecteur de transivité, l'interprète est ce relais sensible où le regard croise l'écriture qui se dépose » (Jouve, 1998, p. 42). Tentons de voir comment, en défrichant quelques pans de l'histoire de la danse et en plaçant ça et là des bornes pour nous guider, s'est affirmé ce qualificatif d'intermédiaire.

En séparant la danse de la pantomime, De Ménil (1980), nous propose un premier jalon possible d'une part de l'affranchissement du danseur vers l'interprète. En premier lieu, il mentionne que la danse grecque était « essentiellement une imitation » (p. 91) : les actions du corps devaient être l'expression directe de la pensée. Bien qu'elle valorisait le danseur, cette danse ne prêtait pas attention à une abstraction du discours. Elle exprimait, elle mimait. Très tôt dans l'histoire, le

danseur avait donc un peu de liberté dans son interprétation mais celle-ci était sous l'égide de quelque chose à mimer et qui existe déjà avant la danse. Ensuite, en parlant de la pantomime, De Ménil (1980) soutient que la danse,

au lieu d'être *l'imitation en masse*, est l'imitation individuelle. La chose d'ailleurs s'explique fort logiquement : la liberté d'interprétation laissée au danseur permettait de traduire avec plus de facilité l'émotion intellectuelle car il s'agissait avant tout de faire passer chez un spectateur intelligent et accoutumé à cette sorte de langage, une pensée, une impression par les attitudes du corps, les jeux de la physionomie, en un mot par une eurythmie du geste qui, tout en occupant une place importante, n'était pas l'unique but de la danse » (p. 94).

Ce que nous voulons retenir ici c'est que le danseur possédait une certaine autonomie d'action, mais celle-ci était dépendante d'un contexte social et d'un public averti.

C'est à Noverre (1727-1810) que nous devons notre deuxième jalon d'une valorisation importante du danseur en tant qu'individu, par l'abolition du masque. Ce dernier enfouit une partie de la physionomie du danseur sous un plâtre et le prive de son caractère (Noverre, 1952)⁷. Pour lui, « la physionomie doit parler » (Bon, 1954, p. 108) et tout doit concourir à l'harmonisation, incluant l'expression du visage. Bon insiste : le masque « nuisait à toute velléité d'expression » (ibid., p. 75). Par l'abolition du masque, l'art de la danse, et celui du danseur, prend un nouvel essor. Dès lors, le danseur produit de lui-même du sens par son individualité, par l'exposition de sa personnalité. Mais nous en sommes encore à l'expression extérieure d'une émotion intérieure propre à la pantomime : le danseur démontre la joie en souriant, la tristesse en baissant la tête etc. Il joue comme l'acteur. Il joue à danser les émotions.

Troisième jalon possible: en créant *Les Petits Riens* en 1778, Noverre poursuit ses innovations pour les interprètes. « on peut affirmer que l'interprétation

⁷ Cette édition est une publication de l'intégralité des trente-cinq *Lettres sur la danse* parues dans diverses éditions de 1760 à 1807.

fût extraordinaire, ces danseurs avaient une maîtrise et une grâce dans le geste qui ne semblent pas avoir été dépassées » (Bon, 1954, p. 98). L'interprétation est ici qualifiée par la qualité du geste, dont l'esthétique, à cette époque, se mesurait par la grâce et la maîtrise technique. Le savoir-faire de Noverre a permis au danseur d'exprimer ses passions avec naturel. Sa contribution n'est pas négligeable, ne serait-ce que parce qu'il se préoccupait beaucoup du travail du danseur (Noverre, 1952). Il en valorisait l'autonomie et il acceptait que le danseur « s'écarte avec grâce des règles étroites de l'école, pour suivre les impressions de la nature » (ibid., p. 187). Il l'encourageait à prendre sa propre voix et à faire sans cesse des retours critiques sur lui-même. Il a par ailleurs affirmé l'importance, pour le danseur, de l'harmonie du corps, du cœur et de l'esprit par l'étude, la réflexion, la discipline, l'intelligence. De plus, Noverre est *l'incubateur* de son successeur, le chorégraphe Salvatore Vigano (1769-1821) qui

forma la plus sublime danseuse italienne, la plus tragique, Antonia PALLERINI. Toute sa personne rappelait une déesse antique, elle interprétait à merveille les rôles mythologiques, elle mimait et dansait avec une exquise sensibilité et exprimait avec de délicates nuances les différents degrés de la passion (Bon, 1954, p. 137).

Dans cet exemple, le mime fait partie de l'interprétation, mais il est aussi question de plaisir, de sensibilité, de détails dans le geste, d'intensité. Avec ses *choréodrames*, Vigano fait appel aux capacités théâtrales et dansées de ses danseurs, allant ainsi au-delà du genre ballet d'action (DD). Il marque un tournant historique pertinent pour nous puisqu'il utilise les danseurs comme des artistes créateurs dotés d'une excellente technique de danse. Même s'il y a encore un discours narratif et des personnages, Vigano offre aux danseurs la possibilité d'une expression théâtrale et corporelle. Leur personnalité est mise à profit. Nous nous éloignons de plus en plus du mime simple et d'une expression corporelle de premier degré. C'est d'ailleurs autour de ces années (1840) que Roubine (1987) situe l'invention de l'interprétation *vécue*. Cette époque marque un autre tournant : de la « simulation mécanique des

émotions », fade et factice, vers une « imagination gestuelle, physique, que suscite, chez l'interprète, une adhésion intime au personnage, à son drame et à ses passions » (p. 78).

Puis, vint la dominance du ballet romantique, qui forgea l'image de la ballerine gracieuse interprétant un rôle littéraire et théâtral. Le propos de ce genre de danse n'est pas la reproduction mimétique des passions mais plutôt une stylisation qui a pour but « d'exalter l'immatérialité » (ibid.). À cette période, le rôle de celui qui danse, qu'il soit féminin ou masculin, comporte peu d'initiative personnelle et est contraint aux règles du maître d'œuvre. Le geste « est conçu et dicté à l'interprète par le chorégraphe » (ibid.) dans une relation de subordination (voir section 1.1.2.). Tout concorde (costumes, machines, gestes, demi-pointe etc.) à créer un univers éthéré où l'irréalité est sans cesse présente. Les préoccupations ne sont pas, à cette époque, d'exposer sur scène un individu de chair qui danse (donc qui a un poids, une masse, une densité incontestable) mais de réaliser cette illusion d'un monde surnaturel dont l'élément principal est l'air (ibid.).

Nous pouvons placer l'apparition de la danse moderne comme autre jalon. Quand les pionniers de la danse moderne, au début du XX^e siècle (Duncan entre autres ; voir Michel, 1995), ont remis en question la présence de la narration, il y eut une rupture, un clivage, qui se sont comblés par une narration individuelle du danseur, donc qui n'était plus celle dictée par la chorégraphie mais celle que le danseur porte en mettant en gestes les intentions du chorégraphe (qui, au début de la danse moderne, était souvent le danseur lui-même). La narration n'est alors plus démonstrative et écrite d'avance mais en devenir, sans cesse en quête de sens. Le danseur est là pour parler de ce qui dans l'universel le touche. Son insertion est alors sans conteste collective et sociale (Michel, 1995). Les pionniers de la danse moderne ont, chacun à leur manière, contribué à rendre au corps son pouvoir d'interprétation et

d'expression et à régénérer les conventions classiques en recentrant « la danse sur le mouvement » (Lecoq, 1987, p. 80).

C'est là une nouvelle dimension qui s'ajoute pour l'interprète : son rôle se complexifie. La singularité du danseur, ses capacités à intégrer toutes les composantes de la danse, qu'elles soient d'ordre techniques ou sensibles, forgent au XX^e siècle la notion d'interprète-créateur (Meyer-Stabley, 2003). D'exécutant d'un personnage, le rôle du danseur s'est élargi. Sa tâche « sera de décrypter ce corps suspendu entre le révolu et l'encore à-venir, en une quête des origines. Il ne sera jamais un personnage mais un être vivant » (Crémézi, 1997, p. 43). Avec cette multiplication des tâches, grandissent les responsabilités de l'interprète. Il doit dorénavant assumer « sa propre créativité comme le reflet de celle du chorégraphe » (Webb, 2002, p. 53), marier ses exigences à celles de l'auteur de l'œuvre (ibid., p. 52) et transposer en acte la vision d'un autre. De plus, selon Villiers (1946), lorsque l'interprétation exige une telle transposition, l'intelligence et la culture permettent une meilleure compréhension du rôle (ou du mouvement) et donc un meilleur résultat. La question suivante peut dès lors se poser : comment un danseur se différencie-t-il d'un autre ? Callison (2000) répond : à compétence technique équivalente, à talent égal, à sincérité égale dans le travail, l'un est complètement engagé et l'autre est compétent. Pourquoi en est-il ainsi ? Parce que, pour Callison, cela touche aux liens qui existent entre la capacité technique du danseur et son corps, qui doivent être plus affirmés, plus conscientisés et mieux compris par le danseur.

Qui plus est, l'implication du danseur se double d'un retour critique sur lui-même. Horton Fraleigh (1987) parle du retrait de soi et, sans l'exprimer explicitement, elle établit la distinction entre un danseur et un interprète en parlant d'un bon danseur. Elle aborde succinctement l'idée de critique sur soi-même : s'approcher de la chorégraphie et s'éloigner du soi narcissique. Cette philosophe de la danse soutient également l'hypothèse d'un cycle dedans-dehors qui se construit comme un aller-retour entre corps et esprit, entre parole spontanée du corps et volonté

signifiante et consciente. Mais ce cycle ne se joue que lors de la présence de spectateurs. Il y a donc, selon Horton Fraleigh (ibid.), une exposition de soi par la danse, qui est le résultat d'un cheminement personnel. En ce sens, en acceptant de monter sur scène, l'interprète ne fait pas que sentir, mais il intègre ses sensations émotives en sensations corporelles porteuses de sens. Nous verrons en détail la pensée de Horton Fraleigh un peu plus loin (voir sections 1.2. et 1.3.5).

Les quelques jalons de la danse contemporaine et de l'interprétation, que nous avons posés, servent d'ancrage à ce qui suit. Ils nous ont aidés à parler de l'évolution du rôle de l'interprète, de sa propre perception vers celle du chorégraphe et à marquer le passage du danseur exécutant et démonstrateur vers un danseur largement créateur.

1.1.2.3. Rôles et hiérarchie

Quittons momentanément la piste *historique* de l'interprétation pour suivre un sentier connexe, qui nous conduit à l'intérieur du studio de danse et qui se hasarde à découvrir les relations qu'entretient l'interprète avec le chorégraphe. À l'intérieur de la création chorégraphique, quels sont leurs rapports ? De quelles façons le danseur est-il *utilisé* par le chorégraphe et comment le premier se place-t-il au service du second ?

C'est à Newell (2003) que nous demanderons d'introduire les rôles attribués à l'interprète dans le processus de création. En se basant sur ses vingt ans de métier, cette interprète et chorégraphe québécoise, reconnue notamment pour son travail avec Marie Chouinard⁸, a divisé l'expérience du danseur en quatre rôles principaux qu'il prend tour à tour selon les conditions de création : l'exécutant, l'interprète, le participant et l'improvisateur. Nous verrons ces rôles en nous intéressant aux relations présentes entre le chorégraphe et l'interprète (d'une subordination à une

⁸ Marie Chouinard (1955-), danseuse et chorégraphe québécoise internationalement reconnue pour ses œuvres primitives (DD).

autonomie dépendante). À ce sujet, Butterworth (2004) a élaboré un continuum semblable qui comporte cinq phases présentes dans les relations entre chorégraphe et interprète lors de l'apprentissage d'une œuvre chorégraphique. À une extrémité du spectre se trouve l'approche didactique et à l'autre la démocratique. Pour chaque phase Butterworth (ibid., p. 55) décrit les rôles du chorégraphe et du danseur, leurs aptitudes respectives, leurs interactions, les méthodes d'enseignement de la danse par le chorégraphe et la façon dont le danseur apprend. Ainsi, selon ce modèle, le chorégraphe serait tour à tour expert, auteur, pilote, facilitateur et collaborateur et le danseur instrument, interprète, collaborateur, créateur et copropriétaire.

Plusieurs auteurs et spécialistes de la danse (dont Caspersen, 2000 ; Lepecki, 1998 ; Butterworth, 2004) affirment que la part de création du danseur s'est accrue. De même, pour Villiers (1946), c'est par la danse, par le mouvement chorégraphié que l'interprète fait acte de création⁹. Pourtant, à l'inverse Schulmann (1997) pense que

le danseur a trop souvent été "chosifié" : on l'a considéré à tort comme une marionnette exécutante, au mieux virtuose, au pire on a considéré sa gestuelle comme un matériau chorégraphique. Cette conception se fait au détriment de l'interprète, c'est-à-dire du danseur, qu'elle réduit et réifie » (p. 36).

La danseuse Nora Kaye¹⁰ se voit davantage comme un instrument du chorégraphe (mais pas un automate) qui personnalise les instructions données et qui apporte son grain de sel aux propositions (Newman, 1998). Alicia Alonso¹¹, elle, pense que le danseur doit être talentueux, avoir de la technique et savoir utiliser cette technique avec expressivité (ibid.). Elle ne crée que lorsque le rôle est clairement

⁹ Fait rare, en plus de souligner leur implication à l'intérieur du programme, William Forsythe, directeur artistique du Ballet Franckfurt, donne même des cachets supplémentaires aux danseurs qui participent à l'élaboration de la création (Caspersen, 2000).

¹⁰ Danseuse américaine (1920-1987), formée notamment auprès de Michel Fokine et à la School of American Ballet, reconnue comme une brillante interprète des œuvres de Tudor (DD).

¹¹ Danseuse cubaine (née en 1921), formée à Cuba et New York et reconnue comme une exceptionnelle interprète dramatique (DD).

défini et appris physiquement. D'autres danseurs, dont certains avec plusieurs années d'expériences, admettent éprouver des difficultés à composer avec l'autorité des chorégraphes et avouent une certaine frustration face à l'impression d'être l'instrument de quelqu'un (Hilton, 1998) et ce, malgré le fait qu'ils puissent fréquemment apporter leurs idées créatrices. Paradoxalement, il ne s'agit pas d'une question d'appréciation puisque les danseurs se sentent désirés et valorisés dans leur travail (ibid. ; Butterworth, 2004).

Seulement avec ces quelques exemples, nous pouvons entrevoir l'idée d'une subordination très souvent présente. Le rôle de l'exécutant est davantage dicté par le chorégraphe que par les choix personnels du danseur. Leur relation est de l'ordre du transfert (ibid.). Il s'agit là d'une relation de subordination puisque le danseur doit reproduire aussi fidèlement que possible le sens, la sensation et la forme que le chorégraphe souhaite voir dans et par le mouvement, faisant ainsi fi, du moins temporairement, de sa propre subjectivité (Newell, 2003). Cette position, découlant d'une formation en danse basée sur le mimétisme et la répétition, place le danseur sous l'autorité du chorégraphe, le premier devenant le *dépositaire* des intentions artistiques du second (ibid.).

Dans le deuxième rôle défini par Newell (ibid.), celui de l'interprète, un dialogue entre le chorégraphe et le danseur est privilégié. Ce dernier a la liberté (et la permission : voulant bien faire, l'interprète se trouve parfois tiraillé entre affirmer sa position et respecter les exigences du chorégraphe) de transgresser la proposition initiale du chorégraphe, qu'elle soit verbale ou gestuelle, précise ou vague, pour en créer une autre qui intègre l'expérience individuelle et la sensibilité du danseur. Pour Butterworth (2004), ici encore l'approche didactrice domine, mais le chorégraphe prend ses décisions en fonction des capacités du danseur qui, lui, peut personnaliser le mouvement. La particularité de ce rôle est que la subjectivité du danseur est prise en compte et appréciée par le chorégraphe permettant ainsi au danseur d'exprimer sa part de création (Newell, 2003). Une subordination est encore présente, puisque le

chorégraphe demeure le maître d'œuvre, mais elle est moindre, le danseur ayant, selon les cas, une liberté d'action plus ou moins grande. Toujours selon Newell, dans ce type de rôle « le corps du danseur est utilisé comme un véhicule à travers lequel le sens circule et passe » (ibid., p. 20)¹². C'est de cette façon que travaille notamment Jean-Claude Gallotta¹³. Pour lui, les intentions créatrices restent « abstraites tant qu'elles ne sont pas sous-tendues par une distribution précise » (Crémézi, 1997, p. 63). Les danseurs sont les interprètes de ses intentions, par leur corps ils les rendent visibles. La chorégraphie devient la rencontre des expériences personnelles enrichies de l'imaginaire de chacun. Le chorégraphe capte les énergies qui en émane.

Pour d'autres, la création surgit de la présence des danseurs (ibid.).

Actuellement en danse contemporaine, chaque chorégraphe travaille à sa manière et fait appel aux qualités du danseur de façon précise et singulière (Butterworth, 2004)¹⁴. Certains d'entre eux (ibid.), partent d'un matériau qui leur est propre pour laisser les danseurs créer les mouvements en respectant les consignes et la matière initiale, leur laissant ainsi, temporairement, toutes les possibilités de création. Ce genre de subordination est faible ou grande selon que le chorégraphe arrive en studio avec beaucoup de matière gestuelle, que le danseur peut transformer ou qu'il laisse le danseur créer la matière initiale. Le second cas rejoint le rôle de l'interprète défini par Newell (2003). En revanche, lorsque la subordination est moins dominante, la relation côtoie plutôt le troisième rôle de Newell, c'est-à-dire le participant.

C'est donc dans ce troisième rôle que le danseur aurait une grande part de création, puisque le chorégraphe accorde, dans ce cas, une très grande importance à la subjectivité du danseur (ibid.). Le chorégraphe ne donne que des possibilités (de mouvements, de situations, de sensations etc.) que l'interprète choisit et transforme à

¹² Traduction libre de l'auteur. Texte original : « the dancer's body is appreciated as a vehicle through which meaning circulates and passes » (Newell, 2003).

¹³ Danseur et chorégraphe français (né en 1950) qui a fondé le Groupe Émile Dubois. Par ses œuvres poétiques aux images marquantes, il est l'un des emblèmes de la nouvelle danse française des années 1980 (DD).

¹⁴ Butterworth énumère plusieurs auteurs qui abordent ce sujet.

sa guise. Les réponses obtenues sont ensuite raffinées et retravaillées vers une production finale. Ce rôle de Newell correspond à ceux de collaborateur et de créateur, définis par Butterworth (2004), dans lesquels la participation du danseur est très active : il aide le chorégraphe à résoudre des problèmes, il improvise, il développe les idées, génère du nouveau matériel. C'est un peu ce que font certains chorégraphes lorsqu'ils arrivent en studio complètement vides d'intentions (autre que celle de créer une pièce) et s'inspirent de la personnalité des danseurs en faisant appel à leur créativité, leur intériorité pour faire naître une forme puisée dans le vécu individuel (Crémézi, 1997). Parfois c'est par la qualité des détails et des sensations que se définit le travail du danseur (Porter, 2002).

Lepecki (1998) affirme que Pina Bausch¹⁵ procède par la manière ethnographique : elle sélectionne minutieusement ses danseurs dans le but d'obtenir d'eux des réponses qui lui permettront de construire son discours chorégraphique. Elle observe, questionne les danseurs, utilise des thèmes sociologiques (la religion, la sexualité etc.) et réalise le collage des données. Ce qui nous intéresse ici, dans l'article de Lepecki (ibid.), c'est moins l'angle ethnographique par lequel le sujet est abordé (quoique cette approche soit importante) que la façon dont la méthode de composition ethnographique influence les interactions avec un danseur. Pour cet auteur « le corps du danseur n'est plus le récipiendaire de la volonté-en-mouvement du chorégraphe [mais il] se commue de réceptacle mimétique en une extension active du corps du chorégraphe » (p. 186). Le danseur contemporain doit savoir être l'intermédiaire du chorégraphe : écouter, regarder, détecter ce qu'il veut dire, le mettre en mots par les gestes, réécrire les exigences, « transposer le réel » (ibid.) afin de fournir au créateur beaucoup plus que la matière première.

Le processus de création devient alors un travail de collaboration sans hiérarchie apparente – contrairement à l'observation et aux constatations de Lunn

¹⁵ Pina Bausch (1940-), danseuse, pédagogue et chorégraphe allemande, représentante emblématique du renouvellement de la danse-théâtre dont les thèmes fétiches sont l'identité, le désir, les rapports humains, la société. Sa carrière se déroule principalement au Wuppertal Tanztheater (DD).

(1994) - et où le chaos et l'improvisation dominant. C'est un peu ce à quoi Crémézi (1997) fait référence en disant que sans « se rattacher à une technique, il s'agira pour le danseur de trouver à la fois sa propre voie et la disponibilité aux diverses propositions du chorégraphe » (p. 62). Pour créer du matériel chorégraphique, d'autres chorégraphes, comme Stephen Petronio¹⁶ improvisent devant leurs danseurs. Ils regardent ensuite ce que les danseurs en ont saisi. Dans ce cas, la presque la totalité du matériel de base est créée dans le studio à partir des réponses des danseurs. Par la suite, il manipule les phrases de mouvements. Les danseurs sont donc sollicités à la fois comme des créateurs et à la fois comme des instruments. Arguel (1992) précise cette idée en disant que le corps du danseur se présente avec trois particularités : celle d'être à la fois un outil, un véhicule et matière pour la danse.

Enfin, le rôle d'improvisateur est défini par Newell (2003) comme étant celui où règne la « composition spontanée » (p. 20), là où la chorégraphie est créée par le danseur directement sur scène au moment de la représentation. Les chorégraphes restent responsables de la structure, même s'ils demandent aux danseurs de créer la matière première (Caspersen, 2000). Vera Mantero¹⁷ utilise beaucoup cette forme de composition : elle met ses danseurs en « condition pour observer et donner » (Lepecki, 1998, p. 186) en discutant et en se promenant avec eux sur la plage et dans les boutiques avant d'entrer en studio. Il ne s'agit plus ici de technique mais de manière d'être personnelle. Meg Stuart¹⁸ travaille un peu dans le même sens en explorant la *physicalité* personnelle de ses danseurs. Elle s'intéresse à « leur univers intérieur, leurs préoccupations et leurs réflexions concernant le monde qui les entoure » (ibid., p. 189). Certains chorégraphes avouent même, en toute franchise, que l'acte « chorégraphique est subordonné à la performance de l'interprète »

¹⁶ Danseur et chorégraphe américain (né en 1957) dont la personnalité et les œuvres sont qualifiées d'audacieuses et provocatrices (DD).

¹⁷ Danseuse et chorégraphe portugaise (née en 1966), Mantero est l'une des figures majeures de la nouvelle danse portugaise. Son travail chorégraphique est débridé, humoristique et critique (DD).

¹⁸ Danseuse et chorégraphe américaine (née en 1965) dont le travail est fondé sur la déstructuration du mouvement et de l'espace scénique (DD).

(Massoutre, 2002, p. 46). Dans cette relation d'autonomie dépendante, le chorégraphe assume le discours de la création mais il est un peu à la merci du danseur, puisque c'est lui qui crée le langage de la pièce sur scène. Chacun est autonome mais dépendant l'un de l'autre. Pour Butterworth (2004) le danseur est ici copropriétaire de l'œuvre chorégraphique (ce rôle est toutefois très peu documenté).

Nous devons finalement mentionner que d'autres chorégraphes, comme William Forsythe¹⁹, jouent sans cesse avec les rôles proposés par Newell (2003) et Butterworth (2004) et modifient du même coup les rapports hiérarchiques qui les lient à leurs danseurs, parfois dans un même processus de création. Forsythe recherche en effet des danseurs débrouillards, intelligents, passionnés et surtout curieux de toujours approcher la danse sous de nouveaux angles. Bien qu'il demande aussi une bonne technique en ballet, il s'intéresse davantage aux habiletés de coordination et à la qualité d'écoute que les danseurs ont de leur corps (Caspersen, 2000). Ceci, parce que le travail interdisciplinaire de Forsythe va de l'imitation plus conventionnelle (il donne aux danseurs les mouvements) à une improvisation totale sur scène (autonomie dépendante). La palette d'habiletés des danseurs de Forsythe doit être très vaste pour qu'ils puissent générer des mouvements de plusieurs manières. Il veut des danseurs qui n'ont pas peur de se montrer tels qu'ils sont. Caspersen (2000) souligne d'ailleurs que le plus grand défi des danseurs du Frankfurt Ballet est de maintenir authentique l'initiation des mouvements. Pas de décoration, pas de fioritures dans l'approche de Forsythe mais une implication très humble.

Donc, même si l'interprète lui-même éprouve parfois des difficultés à définir sa propre interprétation et qu'il peut, dans certains cas, se considérer « comme un outil perfectible et corvéable au service d'un "artiste chorégraphe" » (Schulmann, 1997, p. 36), il reste qu'en danse contemporaine, dans plusieurs cas de figures, le

¹⁹ Danseur et chorégraphe américain (né en 1949) prolifique, directeur artistique du Ballet de Francfort de 1984 à 2004 (DD).

danseur est considéré comment étant la *matière première* de la danse. Sa quête, et la nôtre, est une recherche et une reconnaissance de son identité artistique. En ce sens, les réflexions de Newell et de Butterworth sur ce sujet s'arriment à nos préoccupations et s'ancrent, comme la présente étude, dans l'expérience du danseur. La pensée de Newell met aussi en exergue le fait que les modes de composition et les styles de danse ont évolué et se sont multipliés (Potter, 1993) et ce, à l'avantage des danseurs (malgré le fait que l'on exige d'eux beaucoup de polyvalence (voir Potter, 1993)) : meilleure conscience des blessures potentielles, implication personnelle plus grande, plus de respect pour ce qu'il apporte à l'œuvre etc. Il y a là un désir de faire reconnaître que « l'apport propre à la personnalité de tel danseur est d'une grande importance pour l'identité d'une compagnie » (Olsson-Forsberg, 1996, p. 5). Olsson-Forsberg dénonce d'ailleurs le fait qu'une majorité de critiques de danse « “oublie” souvent d'écrire les noms des interprètes » (ibid., p. 4), oubliant du même coup de souligner la contribution des danseurs (Potter, 1993). Il invite d'ailleurs ces derniers à se tenir debout et à revendiquer la place qui leur revient.

Cet appel, que les interprètes formulent en s'interrogeant eux-mêmes sur leurs propres conditions de travail, comme le font Newell et Olsson-Forsberg, est en soi une démonstration de leur volonté d'agir (soulignons ici le lien avec *l'acte* que nous avons vu en début de chapitre). C'est en ce sens que Crémézi (1997) parle de l'agir lorsqu'elle écrit qu'il « est synonyme de primitif, est fondamental et est lié au vécu » (p. 69). Et c'est aussi en ce sens que nous parlons de l'acte d'interprétation : agir sur ce que nous devons faire. « Etre interprète c'est raconter l'histoire d'un être humain qui est en train de faire ce qu'il est en train de faire » (Méguin cité dans Crémézi, 1997, p. 42).

Terminons cette section en précisant que ces rôles et hiérarchies ne sont pas figés dans un même processus de création. Ils changent, s'interpénètrent, se transforment. Parfois ils ne sont pas présents au début, puis ils apparaissent à l'approche du spectacle. Parfois, « l'interprète n'existe pas, il disparaît complètement

au profit du tout dans lequel il s'abolit comme sujet. [...] Au terme de son initiation, il devient l'égal du maître. La distinction chorégraphe-interprète n'a alors plus de sens. Tout est danse » (Webb, 2002, p. 50). Parfois aussi c'est le spectacle lui-même qui agit sur les rapports humains : en « faisant passer à la pièce l'épreuve de la scène, l'interprète affranchit le chorégraphe de son narcissisme et l'ouvre à l'expérience du monde. Transmise de corps à corps, la pièce s'objective » (ibid.).

À la lumière de toutes ces informations, nous pouvons supposer qu'il existe presque toujours une hiérarchie chorégraphe-interprète mais qu'elle se manifeste à différents degrés. Elle influence la perception que le danseur a de lui-même et influe donc sur la qualité de son implication et de son interprétation. Comme le dit Villiers (1946) : chacun « de nous a son rythme propre mais en est plus ou moins esclave. L'éducation, la culture, l'intelligence, la sensibilité le modèlent ou le libèrent selon les besoins » (p. 105).

Voilà donc rapidement situé notre regard sur le contexte dans lequel évolue le danseur pour tisser la trame de son interprétation. Le principal écueil qui s'est trouvé sur notre chemin concerne le fait que l'interprétation en danse est rarement abordée directement. En effet, la plupart des écrits y arrivent par les flancs. Nous avons tenté de l'envisager de front, de plonger en elle, pour comprendre la place qu'occupe l'interprète en danse dans le processus de création²⁰. En tentant ainsi de tracer une petite histoire de l'interprétation, en parallèle à la grande histoire de la danse, nous avons appris que les rôles et les rapports hiérarchiques présents dans la démarche de création, jouent sur la manière qu'a l'interprète d'appréhender la scène et conséquemment détermine ce qu'il transmet au public.

²⁰ Cela explique en partie l'ampleur du cadre théorique de cette étude.

1.1.3. Les techniques et approches d'interprétation

Nous entendons par *techniques d'interprétation* la construction de mécanismes, de structures – constitués notamment d'entraînement, de discipline, d'habitudes, de réflexes conditionnés corporels – qui sont destinés à une fin précise, c'est-à-dire à la mise en oeuvre de la danse (Villiers, 1946). Pour Barba (1991) la technique est l'utilisation particulière du corps. Bruce Baugh (1986) ajoute l'idée d'une *inter-dépendance* (souvenons-nous du sens du préfixe *inter* à la section 1.1.2) :

c'est la dépendance des actes artistiques sur les actes pratiques, en fait, qui permet la possibilité d'une technique artistique. La technique est une activité pratique guidée par la connaissance et l'emploi d'habiletés et qui est dirigée vers une altération de la réalité en accord avec une fin déterminée.²¹

Pratique et connaissance sont donc complémentaires et se sollicitent l'une et l'autre pour créer un système artistique destiné à un public. Dans son livre *Le compositeur et son double*, Leibowitz (1971) considère la technique « comme une manière d'objectivation de la subjectivité de l'interprète. Les *intentions* (subjectives) de l'interprète se traduisent par des *gestes* (objectifs) [qui eux] se transforment en *actes* qui suscitent *directement* la réaction » du corps (p. 55). Il ajoute aussi que nous oublions trop souvent

que la technique n'est que le reflet de certaines valeurs spirituelles, le revers pragmatique et empirique d'une réalité qu'il faut avoir saisie dans ce qu'elle a de plus essentiel afin que les problèmes techniques eux-mêmes nous parviennent dans leur véritable lumière » (ibid., p. 24).

La recherche d'une liberté technique est la pierre de touche des danseurs : par elle, ils acquièrent « la maîtrise qui confère l'aisance. Les précieux dons de la nature ne dispensent pas de l'étude » (Villiers, 1946, p. 118). Pour qui n'a pas

²¹ Traduction de l'auteur. Texte original : « It is the dependency of artistic acts upon practical ones, in fact, which allows for the possibility of artistic technique. Technique is practical activity guided by knowledge and employing skill and directed towards the alteration of reality in accordance with a determinate end » (Bruce Baugh, 1986, p. 163).

seulement le désir de danser mais aussi celui d'être danseur, le talent à lui seul ne suffit pas. Stanislavski (1975) disait que le talent sans travail est une matière brute. Il faut le *modeler* pour le rendre meuble, comme nous labourons une terre, déjà riche mais qui exige d'être travaillée, amendée, engraisée avant d'accueillir les graines. La technique et le travail font partie intégrante de la vie professionnelle du danseur (et de tout autre artiste ou artisan) et sont même des conditions essentielles à la pratique de son art. Tout danseur exerçant son métier doit s'entraîner quotidiennement pour garder son corps prêt pour les répétitions (et éviter notamment les blessures).

Cependant, dans le cas de la danse, il est délicat de parler de techniques d'interprétation au même titre qu'il est possible de le faire dans les domaines du théâtre et de la musique. En effet, la technique en danse renvoie souvent à l'entraînement du danseur. Il importe donc de prendre le temps de distinguer les techniques d'entraînement des approches d'interprétation. Les premières préparent le corps (Crémézi, 1997). Les secondes prennent le relais une fois les premières bien acquises. Les unes et les autres se confondent parfois comme c'est le cas des approches somatiques²² qui servent autant à entraîner le corps qu'à interpréter. Pour le danseur, les techniques d'entraînement permettent d'exécuter les exigences physiques du chorégraphe (rythme, équilibre, complexité des formes dansées etc.) et les approches d'interprétation permettront de rendre ces exigences porteuses de sens. Ainsi, pour celles-ci, il « ne s'agit plus seulement d'un métier à acquérir, fait de recettes, de "traditions", celles-ci visant à la reproduction mécanique "d'effets" trouvés par les prédécesseurs » (Villiers, 1946, p. 111) mais d'être le complément de celles-là. Leur relation et leur dépendance sont nécessaires (Merleau-Ponty, 1964).

Cette distinction nous permet aussi de préciser que nous préférons dans la présente étude parler d'approches d'interprétation, qui fait davantage appel à un mouvement par lequel l'interprète progresse qu'à un ensemble de procédés pratiques

²² Voir à ce sujet le numéro spécial des *Nouvelles de danse*, (28, été 1996) qui en fait un survol.

dont un résultat donné est escompté. L'idée d'une démarche est plus claire dans le cas d'une approche que dans celui de la technique. L'approche suppose aussi quelque chose qui ne soit pas complet et qui, conséquemment, est toujours en devenir, sans fin.

Nous voilà donc en mesure de circonscrire davantage, à l'intérieur du champ de l'interprétation dans les arts de la scène, notre parcelle de terre. Pour ce faire, nous ferons connaissance avec deux de nos plus proches voisins, les domaines du théâtre et de la musique, afin de voir succinctement comment l'interprétation y est abordée. Quelles sont les principales techniques et approches d'interprétation dans ces deux disciplines ?

1.1.3.1. Quelques grands maîtres en théâtre

Dans *L'art secret du performeur* (1991), Barba (1936) se réfère à l'anthropologie du théâtre (qui s'attarde aux comportements humains dans un cadre scénique) pour décrire l'état de la *pré-expressivité* se retrouvant chez tous les artistes de la scène. En présence de spectateurs, les comportements physiques de l'acteur et du danseur sont foncièrement différents de ceux qui régissent leurs vie quotidienne. Sur scène, ils en sont conscients alors que dans la vie de tous les jours, leur corps bouge en fonction d'une éducation et de traditions socio-culturelles. Pour briser les réponses automatiques des comportements quotidiens, sur scène, les actions du corps sont dramatisées en leur imaginant une consistance et un poids (ibid.). Dans la hiérarchie des qualités d'interprétation, Barba place le concept de *pré-expressivité* à un niveau supérieur à celui de la technique psychologique, qui elle, prend en considération le désir d'expression de l'acteur en fonction des intentions, des émotions et de l'analyse du personnage (ibid.). Logiquement, dans le cas de la technique psychologique, le spectateur perçoit l'expression de l'artiste sur scène qui manifeste l'intention. Ce qui n'est pas nécessairement le cas de la *pré-expressivité*.

Selon Barba, c'est l'utilisation de la présence physique qui détermine comment exprimer et c'est par un travail sur l'état de *pré-expressivité* que l'acteur parvient à être et à demeurer scéniquement vivant et à faire ressentir cette énergie aux spectateurs. L'état de *pré-expressivité* est inclus dans l'expression et est à la racine de plusieurs techniques de performance, indépendamment des cultures et des traditions.

Le « système » de Stanislavski (1863-1938) repose, quant à lui, sur une « construction générale de la sensibilité scénique » (Barba, 1991). Il tente de faire recréer à l'acteur sur scène la condition humaine la plus simple, la plus normale et la plus naturelle qui soit (Stanislavski, 1975). Cette condition est appelée le *corps-pensée* organique (*organic body-mind*) et elle se révèle lorsqu'il y a complète unité entre les actions du corps et les demandes de la pensée. Il est facile, et en même temps déconcertant, de noter que le *corps-pensée* organique disparaît dès que l'acteur met un pied sur scène. Nous n'avons qu'à penser à toutes les incohérences gestuelles dues au trac ou au bafouillage, à la perte d'équilibre, aux contradictions du corps etc. La technique de Stanislavski veut maintenir la nature organique de l'humain lorsqu'il se retrouve sur scène, en travaillant sur la construction des demandes de la pensée de manière à ce que le corps agisse normalement même dans un contexte scénique. Il voulait rééduquer les gestes simples, comme marcher et s'asseoir, pour que, sur scène, ils deviennent des actes fondés et non des gestes mécaniques (ibid.). Ce qui est intéressant pour nous dans la méthode de Stanislavski, c'est l'idée d'une présence scénique qui soit naturelle et qui révèle la personnalité de l'individu. Ajoutons aussi qu'il a développé sa méthode en abordant de multiples thèmes dont la mémoire affective, la concentration, la relaxation, le contact, l'imagination, l'atteinte d'objectifs.

De son côté, Grotowski (1933-1999) a élaboré une méthode qui repose principalement sur une tension entre ce qu'il appelle le *logos* et le *bios*, le premier étant associé à la raison et le second au corps biologique (Grotowski, 1971). Par une

sélection et des choix de limites précises et concrètes, par exemple choisir de se concentrer uniquement sur l'action de marcher, l'acteur peut arriver à s'affranchir de son objectivité sociologique et biologique et atteindre sa subjectivité intrinsèque et personnelle. Le théâtre oriental est un bon exemple de l'utilisation de cette méthode : c'est la puissance des traditions en opposition avec l'expression du corps qui procurent à l'acteur oriental l'énergie qui le caractérise.

Dans la lignée de ces maîtres de théâtre, Lion (2001)²³ s'est intéressé davantage à une recherche sur l'authenticité. Son approche consiste à atteindre un niveau de concentration tel que, sur scène, le corps ne répond qu'à une seule demande de la pensée, soit celle qui correspond à un mouvement précis situé dans le corps. Ce mouvement et sa localisation dans le corps sont l'aboutissement du travail de la méthode. Techniquement, Lion travaille avec l'interprète sur une œuvre choisie et bien apprise corporellement (ou textuellement dans le cas du théâtre ou du chant) en questionnant longuement ce dernier sur les significations qu'il accorde à l'œuvre, au personnage, au contenu gestuel etc. Les questions cherchent à donner un sens à l'œuvre pour l'interprète et à identifier un endroit précis dans le corps, que Lion nomme *le centre*, où se manifeste particulièrement le rythme de l'œuvre, par exemple une pulsation au ventre. Lion vise à mettre l'interprète dans un état centré sur ce point précis qui bouge dans le corps et, tout au long de l'exécution de l'œuvre, à rechercher cet endroit et ce mouvement qui y est associé. Il faut ajouter que ce point central rythmé doit changer, ne serait-ce que d'une fraction (par exemple modifier l'endroit *du centre* ou son rythme), à chaque exécution afin de conserver sa vie propre, son énergie. Ce renouvellement se retrouve également, mais dit autrement, dans la pensée d'Artaud (1985) :

reconnaissons que ce qui a été dit n'est plus à dire ; [...] qu'une forme employée ne sert plus et n'invite qu'à en rechercher une autre,

²³ Metteur en scène, chorégraphe, scénographe, auteur, comédien et concepteur visuel, Eugene Lion a notamment travaillé aux États-Unis, en Irlande, au Mexique, en Allemagne et à Hawaï. Établi au Québec depuis plusieurs années, il est principalement reconnu pour ses écrits critiques sur Shakespeare et son implication dans le milieu montréalais de la danse.

et que le théâtre [et ou la danse] est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois (cité dans Derrida, 1967, p. 363).

Pour clore cet aperçu, disons un mot sur le travail de Lecoq (1987), mime influent pour l'histoire du geste. Il nous semble évident que nous n'avons pas à énumérer ici tous les liens, autres que les suivants, qui unissent mime et danse : langage sans parole, transformation de l'invisible en acte-signe, gestes qui présentent, production de sens et de beauté, spontanéité et mouvements (ibid.). Nous savons tous que l'enfant apprend par imitation. Mais ce mimétisme complexe de la forme peut se transformer et se transposer en mimétisme du sens. Ce dernier, se situant au-delà de l'imitation propre de l'enfant, concerne le cœur de la vie humaine et se nomme l'action du mime (*mimisme*). Selon Lecoq (ibid.), le mime n'imité plus. Il est dans la saisie et la transformation du réel par le langage des gestes. Un des apports de Lecoq est d'avoir observé, répertorié et analysé les « gestes de la vie » (ibid., p. 19). Son école et sa pédagogie ont permis à plusieurs générations d'élèves d'apprendre à improviser, à interpréter et à créer. Lecoq plaçait le geste au centre de tous les arts scéniques.

S'adonner au mime, pour un artiste du corps, n'est pas chose anodine : le mime demeure en effet du côté du simulacre, de la représentation (réaliste ou symbolique) ou du récit. Il le fait certes dans la déconstruction-reconstruction du réel et dans sa distanciation, mais toujours dans le souci de signifier. [...] La lisibilité est recherchée, les gestes doivent être clairs, économes dans leur effet, tenus et retenus, sans fioriture et décoration, ils doivent s'articuler entre eux comme les mots d'une langue, dans une succession cohérente, visible et intelligible (Febvre, 2002, p. 36).

Il nous paraît superflu d'allonger, dans le cadre de cette étude, cette brève description des techniques d'interprétation en théâtre²⁴, celles-là n'étant présentes ici que pour orienter notre regard sur les approches utilisées en danse ainsi que pour

²⁴ Nous passons outre le théâtre du nô et les traités de Zéami (1985) simplement parce que cet art, vieux de plusieurs siècles et provenant d'une culture orientale, ne saurait être compris d'un point de vue uniquement théorique et qu'au prix d'une longue éducation et d'une pratique rigoureuse.

démontrer qu'elles sont élaborées, théorisées, enseignées, pratiquées par les professionnels du théâtre. Les nommer ici vise surtout à mettre en relief la singularité de l'interprète, car « le vrai plaisir du spectateur, ce n'est pas de croire à l'existence d'un personnage de fiction, mais de voir un comédien s'employer à l'interpréter » (Lecoq, 1987, p. 83). Les techniques d'interprétation en théâtre mettent l'accent sur le fait que l'acteur est pris en compte, d'abord dans son apprentissage, les acteurs en formation ayant des cours d'interprétation, puis dans le processus de création où le travail de l'interprète s'entame dès le début des répétitions. Ainsi, du fait que ces techniques abordent l'interprétation de front, sans détour, elles touchent du même coup à la pratique de l'artiste de scène et nous rapprochent peu à peu, de l'état d'authenticité.

1.1.3.2. L'interprétation musicale

Le terme *interprète* est utilisé depuis fort longtemps dans le domaine de la musique pour représenter celui qui exécute une oeuvre musicale. Il y a peu d'ambiguïté sur le terme : le musicien-interprète traduit par son interprétation la partition rédigée par le compositeur. Du fait qu'il y a une transcription écrite, les musiciens peuvent partir de quelque chose pour interpréter l'œuvre. La « partition *n'est jamais épuisée* » comme le dit Leibowitz (1971, p. 29), ce qui laisse toujours de la place pour la découverte d'un détail, pourtant présent dans la partition, qui aurait pu échapper à l'interprète ou au chef d'orchestre. En musique, donc, il y a pour l'interprète une trame de fond qu'il n'y a pas nécessairement en danse²⁵. Nous cherchons ici, simplement, à mettre en parallèle les éléments qui font que le travail de l'interprète en danse, comme nous l'avons dit (voir section 1.1.2.), émane d'abord

²⁵ À l'exception des œuvres de répertoire ou des reprises, et encore, celles-ci se transmettent de corps à corps, par souvenirs ou par enregistrement, la notation chorégraphique n'étant pas un système d'écriture de la danse très utilisée par les praticiens, particulièrement en danse contemporaine.

d'un *vide* ou d'une abstraction, la partition étant souvent ni écrite ni dans le corps du chorégraphe ni connue (Thomas, 2003).

Contrairement à la danse, l'interprétation en musique est une spécialisation qui est entièrement autonome et admise comme telle, c'est-à-dire que l'interprète en musique peut décider de prendre une partition et de la jouer en public sans aucun autre intermédiaire (à l'exception des grands orchestres). Il n'est pas nécessairement à la merci d'un créateur immédiat, la partition permettant ce *transfert*, comme c'est le cas pour le danseur contemporain (à moins qu'il ne soit lui-même chorégraphe, auquel cas nous nous éloignons un peu de nos préoccupations). Cela veut également dire que, puisqu'ils ont des partitions sur lesquelles s'appuyer, ils sont reconnus comme les artistes qui rendent audible la musique écrite. Ils en sont les transmetteurs et les traducteurs, alors que la danse ne possède pas ce repère écrit même pour les oeuvres de répertoire, reprises ou filmées, puisqu'il y a nécessairement une *perte* inévitable due à transmission orale et corporelle (Thomas, 2003). L'image à l'écran est une reproduction qui ne rend compte que d'une partie de l'œuvre chorégraphique (Febvre, 1995). Le « cinéma n'a assumé à l'égard de la danse qu'un rôle restreint de vulgarisation » (Arout, 1955, p. 14). L'émotion, le caractère bi-dimensionnel, les couleurs, la perte auditive, l'expression, la projection des danseurs et leur interprétation sont comme voilés par le filtre de l'écran. Le film en danse est un autre médium que celui de la scène (voir section 1.2.4.).

Par ailleurs, tout comme en théâtre, si nous allons voir un spectacle de musique, nous y allons aussi pour entendre l'interprète. En danse contemporaine (en ballet, il existe les *prima ballerina*), le vedettariat d'un interprète est pratiquement inexistant (du moins au Québec). En-dehors du milieu de la danse lui-même, qui connaît les interprètes en danse contemporaine ? Cela dit, il est vrai que certains interprètes musiciens oeuvrent aussi à l'ombre des compositeurs ou des chefs d'orchestre (Leibowitz, 1971). Enfin, et conséquemment, l'interprétation musicale a été largement étudiée. C'est un domaine vaste qui pose des questions qui vont bien

au-delà du simple « je ne joue [...] que ce qui se trouve dans la partition » (ibid., p. 14). Tout comme en danse, il est généralement admis qu'il y a autant d'interprétations qu'il y a d'interprètes. À qualité égale, deux musiciens interpréteront une oeuvre musicale de façon fort différente, voire tout en opposition. De plus, l'oeuvre artistique, musicale ou dansée, n'existe réellement que lorsqu'elle est exécutée (ibid., 1971).

Cette introduction faite, en nous attardant aux techniques d'interprétation en musique, nous pensons, en premier lieu, à l'apprentissage et la maîtrise de l'instrument, domaine en soi, puis à la capacité d'exécution d'une oeuvre musicale. En parcourant le domaine de l'interprétation en musique, nous nous attendions à trouver des descriptions sur l'apprentissage de l'interprétation comme telle. Or, bien que nous ayons trouvé nombre d'ouvrages portant sur la pratique (donc la technique) d'un instrument, il est plus difficile d'en trouver qui porte réellement sur des techniques d'interprétation proprement dite. Il semble que ce soit des domaines d'enseignement distincts et complémentaires : d'un côté la maîtrise de l'instrument, de l'autre, la manière d'exécuter une oeuvre (Brelet, 1951). L'interprétation en musique serait le résultat de ces deux apprentissages et s'y trouve tout au long de leur parcours. Devrions-nous, sur ce point, établir la même distinction que celle dont nous avons parlé plus haut (voir section 1.1.3.) entre technique et approche ?

De plus, les techniques d'interprétation telles que nous les avons vues en théâtre (voir section 1.1.3.) ne semblent pas être aussi définies en musique. Certes, nombres de références (Blum, 1980 ; Brelet, 1951 ; Brendel, 1979 ; Dart, 1967 ; Leibowitz, 1971, pour ne mentionner que celles-là) décrivent et analysent l'art de bien jouer Beethoven ou Mozart, ou expliquent quelles sont les difficultés particulières d'une telle oeuvre musicale (ce genre d'ouvrages est peu présent en danse) mais elles parlent peu (en tout cas pas directement) d'une manière d'interpréter qui ne soit pas directement en lien avec une oeuvre de répertoire. Dans

la littérature musicale, nous parlons d'exécution, d'interprétation créatrice, de virtuosité, du respect de la partition, de vérité et d'authenticité (notez que ces deux derniers thèmes seront abordés à la section portant sur la problématique de l'authenticité en musique, voir section 1.2.4.).

1.1.3.3. Les approches d'interprétation en danse contemporaine

Défricher les approches d'interprétation en danse contemporaine n'est pas simple puisque, de manière générale, il est admis que ce travail d'interprétation se fait empiriquement, dans le faire, et se manifeste par l'aisance du geste. C'est en effet par l'apprentissage physique du vocabulaire, par le travail sur l'affranchissement des difficultés techniques (Callison, 2000), sur les détails et les transitions, par la recherche de motivations avec l'imaginaire (Bossatti, 1992 ; Rouquet, 1991) que l'interprète en danse exerce son métier. Il travaille aussi à chercher les zones d'initiation du mouvement dans le corps comme le décrit la danseuse Dana Kaspersen²⁶ (1992) : « Nous imaginons le dessin d'une lettre que nous détaillons pendant le mouvement. Nous prenons un point d'inscription, le dos par exemple, ou l'épaule, puis nous le retournons » (p. 75). Ainsi, pour l'interprète en danse contemporaine, « il ne s'agit plus de savoir uniquement “monter la jambe”, mais il s'agit de percevoir l'origine, la séquence et l'intention du mouvement » (Rouquet, 1991, p. 7). À cet égard, les travaux de Vergeer et Hanrahan (1998) nous fournissent un complément d'informations puisqu'elles ont étudié les routines utilisées par les danseurs pour se préparer à exécuter leur danse.

Le faire est conséquemment la principale caractéristique de l'interprétation lors des répétitions en studio.

²⁶ Danseuse américaine. À noter que, dans l'ouvrage *Interprètes inventeurs* (Bossatti 1992), le nom de cette danseuse est écrit Kaspersen mais que dans la revue *Choreography and Dance* (2000, vol. 5, no 3) il est écrit Caspersen. Nous supposons que c'est la même personne puisque le prénom est le même et que, dans les deux textes, il est mentionné qu'elle a travaillé avec Forsythe.

La plupart des danseurs contemporains de l'ouest s'entraîne physiquement dans le studio afin d'accomplir les nécessaires et difficiles demandes de leur art ; peu est fait pour les aider à connaître leur corps propre ou les couches de significations qu'il peut générer. La potentialité d'intégrer la technique avec l'authenticité corporelle est souvent laissée au processus de répétition (à l'intérieur duquel il n'y a souvent pas assez de temps), au don de faire par hasard des découvertes heureuses ou aux danseurs laissés à eux-mêmes ; la plupart du temps elle est tout simplement ignorée (Callison, 2000, p. 69)²⁷.

Insistons sur la dernière partie des propos de Callison : malheureusement, l'interprétation est trop souvent la dernière chose que l'on répète, ce qui fait que l'interprète en danse contemporaine est souvent laissé à lui-même face à l'œuvre chorégraphique dont il a pourtant une part de responsabilité. Levac (1999) parle du visage de la même manière lorsqu'elle révèle que « la plupart du temps, en répétition, l'attitude la plus courante relève d'un *laissez faire* » (p. 47). Certains interprètes y voient une liberté d'expression : « Mais Billy (en parlant de Forsythe) nous parle surtout du mouvement et nous sommes libres de l'interpréter comme nous le sentons. Chacun y met ce qu'il est lui-même » (Kaspersen, 1992, p. 77). D'autres (Rodès, 1992), y perçoivent une possibilité de stérilité dans l'interprétation : « L'achèvement, on le sait, met fin au désir. Et sans l'ombre heureuse d'un doute, l'énigme s'enfuit. Demeure, lumineux et stérile, le savoir-faire » (p. 87). Soulignons également que souvent l'interprète et le chorégraphe s'impliquent collectivement dans la recherche d'une interprétation.

C'est donc en observant ce faire que nous tenterons de cerner quelques approches d'interprétation, parsemées ça et là dans le champ de la pratique de la danse contemporaine. Loin de prétendre à une exhaustivité, nous avons sélectionné

²⁷ Traduction libre de l'auteure. Texte original : « Most Western contemporary dancers train physically in the studio to accomplish the necessary and difficult demands of their art ; little is done to aid them in knowing their personal body, or the layers of meaning that it can generate. The potential to integrate technique with corporeal authenticity is often left to the rehearsal process (where there is often not enough time), to serendipity or to the dancers to find on their own ; mostly it is simply ignored altogether » (Callison, 2000, p. 69).

les approches suivantes parce qu'elles rejoignent nos préoccupations sur l'authenticité : le mouvement authentique, l'utilisation de l'imaginaire, de la visualisation et de la sensation et les approches somatiques.

Mouvement authentique

Considérée comme l'une des pionnières de l'utilisation du mouvement comme mode d'exploration thérapeutique de la conscience, Mary Starks Whitehouse²⁸ a développé au milieu du siècle une méthode qu'elle a nommée *Authentic movement* (Pallaro, 1999 ; Whitehouse, 1958, 1979). Mentionnons également les travaux d'Adler (Pallaro, 1999) et Chodorow (ibid.), toutes deux élèves de Whitehouse et thérapeutes de la danse, qui ont poursuivi leur réflexion et leur enseignement à la fois en parallèle et dans le prolongement de la pensée de leur professeure.

Whitehouse définit le mouvement authentique comme un mouvement présent dans le *Soi* et produit par lui au moment même de son exécution (Whitehouse, 1958.). La réalité d'un mouvement, que Whitehouse voit comme étant authentique, est telle qu'il ne se trouve dilué par aucune prétention, aucun prétexte ou aucune image. Brièvement, sa méthode consiste à trouver un équilibre en plaçant l'individu qui bouge les yeux fermés en présence d'un observateur. En expérimentant cette méthode, le danseur Pelchat (1999) nous apprend que le travail avec « les yeux fermés est à la base même du mouvement authentique. En se débarrassant de notre sens le plus sollicité, l'expérience sensorielle transite ailleurs ; le corps, en affinant des perceptions plus intérieures, devient alors plus attentif à l'action » (p. 46). La personne qui observe est aussi celle qui écoute et qui apporte une qualité de présence à l'expérience de celui qui bouge (Pallaro, 1999). Ce dernier tente d'atteindre par le mouvement une réalité et un sens kinesthésique plus profond. Il doit répondre

²⁸ À l'image des ouvrages que nous avons consultés, les références de Starks Whitehouse sont répertoriées sous Whitehouse dans la liste de références.

seulement à des impulsions internes. Plus le travail avance, plus le mouvement s'organise. Une fois la séance de mouvement terminée, le *bougeur* et l'observateur discutent de leur expérience respective et du matériel qui en émerge afin de rendre davantage conscient un processus qui est avant tout inconscient.

En terminant, ajoutons que, selon les dires de Jo Lechay, interviewée pour notre étude, le mouvement authentique de Whitehouse est fort différent de la technique de Lion (elle a expérimenté les deux approches). La première est véritablement une technique qui sert plus à chorégrapier, à faire naître du mouvement qu'à interpréter, alors que la finalité de l'approche de Lion est de présenter sur scène du matériel chorégraphié. Selon elle, la seconde est davantage au service de l'interprète dans son métier.

Imaginaire, visualisation, sensation

Poursuivons notre survol des approches d'interprétation en nous attardant maintenant sur l'utilisation de l'imaginaire (Hanrahan, 2000), la pratique de la visualisation (Leygues, 1998) et le travail fait à partir de la sensation (Després, 1998). Rappelons que leur description complète et détaillée déborde le cadre de cette étude. Elles touchent diverses spécialités de la danse, dont nous ne faisons pas partie, qui exigent beaucoup de connaissances en anatomie et en études du mouvement (pour ne nommer que celles-là). Elles font surtout l'objet d'un large champ de recherches qui s'éloigne de notre propos. Toutefois, comme leur apport n'est assurément pas négligeable pour l'interprète en danse, nous tenons à les mentionner brièvement.

Très sommairement, nous entendons ici par l'imagerie simple, l'ensemble des manières qui cherche à stimuler la motivation de l'interprète via une image, qu'elle soit visuelle, auditive, sensorielle ou autres (Aucoin, 1992 ; Miller, 2002 ; Shapiro, 1999). Hanrahan (2000) a documenté ce champ de recherche en s'attardant notamment sur l'utilisation que font les danseurs modernes de l'imagerie mentale. En plus de présenter un résumé des études sur le sujet, Hanrahan a repertorié des

images utilisées par les danseurs, avant et pendant l'exécution d'une danse, dont celles qui remplissent ou vident le corps et des images nommées *atmosphériques*, se présentant comme des formes d'énergie qui influencent la façon dont le corps bouge. Selon Hanrahan (2000), les interprètes utilisent plusieurs types d'images au sein d'une même exécution, leur conférant ainsi un caractère multidimensionnel.

La kinésiologie se préoccupe notamment de l'imagerie. Selon cette « analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé » (Rouquet, 1991, p. 6), l'accès à l'imaginaire peut se faire, entre autres, par l'identification de mouvements *secondaires*, ainsi nommés par Rouquet (ibid.) pour décrire les mouvements « qui interviennent en soubassement aux actes de motricité habituels : suspension de la respiration, changement du rythme cardiaque, du tonus des viscères » (p. 6). L'interprète en danse contemporaine s'imprègne d'images et les restitue par son langage corporel. Le danseur Frédéric Lescure (1992)²⁹ :

J'aime me remplir d'images [...]. J'ai souvent besoin de m'inventer un "rôle". Plutôt que rôle, il faudrait dire personnage, une identité fabriquée à partir d'images intérieures très fortes. [...] Chaque geste est lié à une image intérieure, ce qui permet d'établir un lien entre le corporel et l'esprit. Quand le geste revient, la même image mentale resurgit (p. 63).

La visualisation, elle, s'utilise davantage avant l'effort musculaire ou dans des exercices de préparation au mouvement ou à la scène que pendant l'acte de danser (Hanrahan, 1995 ; Hanrahan, 2000 ; Laflamme, 2002). Jo Lechay, l'une des interprètes interviewées dans le cadre de la présente étude, admet s'en servir régulièrement. Les athlètes s'en servent beaucoup (Hanrahan, 2000 ; Millman, 1997 ; Porter, 2003).

En marge du travail de visualisation que font les danseurs par eux-mêmes – c'est-à-dire que certains se disciplinent à faire la chorégraphie et à répéter les mouvements dans leur tête avant une représentation – la technique du mouvement

²⁹ Danseur français ayant travaillé notamment avec les chorégraphes Chopinot, Bouvier Obadia, Preljocaj et Nadj.

imaginé telle qu'expliquée par Sweigard (1996) intègre des notions de recherche posturale et de résolution de problèmes de mouvement. Nous pourrions considérer cette technique comme une approche complémentaire à l'imagerie simple. Elle fait partie des approches nommées *idéokinétiques* (Dowd, 1981). La stimulation par la pensée de l'imagination d'un mouvement influe et détermine la posture squelettique et donc l'alignement. Comme elle ne requiert aucun effort musculaire, elle peut être utilisée par les danseurs à la fois comme un exercice de concentration et comme un travail technique d'interprétation et en complément au travail physique. En imaginant un mouvement, le danseur peut induire des changements dans son corps et guider sa réalisation ultérieure.

Ainsi, au lieu de renforcer de manière volontaire les muscles faibles du corps, cette technique s'attaque à la cause mécanique des leviers internes osseux et intervient sur leur coordination. L'interprète peut conséquemment orienter son corps et ses muscles vers des actions équilibrées (Sweigard, 1996). Par exemple :

Ce que l'individu visualise en mouvement dans son corps peut être l'os lui-même, comme la tête ronde du fémur qui bouge en-dedans pour se loger bien à l'intérieur de sa cavité articulaire pour combler un vide imaginaire entre les deux. [...] Cela peut être très fantasque, comme se laisser pousser un très long cou à la Alice-au-Pays-des-Merveilles. Dans chaque cas, le mouvement prend place uniquement pour répondre à quelque chose qui est visualisé (p. 36).

L'utilisation de l'imagerie, de quelque nature qu'elle soit, peut à la limite être comparée à la recherche d'une concentration momentanée, telle que le fait la méthode de Lion (voir section 1.1.3.), mais dont le travail de répétition visant l'atteinte de significations profondes est foncièrement différent.

Enfin, nous nous devons de mentionner la contribution de Després (1998) sur la logique de la sensation, élément très présent dans la danse. Elle pose un large regard, à la fois pratique et théorique, sur ce qu'est le concept de la sensation et comment il est véhiculé et vécu dans la danse. Le trajet de sa thèse de doctorat s'effectue au travers de démarches de chorégraphes que Després analyse en fonction

du « travail des sensations » (p. 6). Ajoutons qu'il y a aussi les sensations dictées par analogie imaginaire : en exécutant les mouvements l'interprète pense à sentir le geste, à ouvrir l'espace, à grandir, à voir loin, à ressentir « l'air sur le visage, le grain de tapis sous les pieds, le pli du pantalon dans le creux du genou » (Bossatti, 1992, p. 64), à absorber la lumière etc.

Éducation somatique

Le champ de l'éducation somatique s'intègre de plus en plus, non seulement dans la formation et l'entraînement de base des danseurs, mais aussi comme un complément aux approches d'interprétation. Fortin (1996) explique bien de quelle manière l'éducation somatique, c'est-à-dire les pratiques de conscience corporelle, permet au danseur d'améliorer sa technique, de prévenir et même de guérir les blessures et de développer ses capacités expressives. Le postulat fondamental (et général) de l'éducation somatique peut se résumer ainsi : favoriser la transformation et le développement de la « réorganisation globale de l'expérience [s'inscrivant] dans une recherche de neutralité corporelle et de polyvalence motrice » (ibid., p. 19). Les spécialistes en somatique travaillent de ce fait sur le fond tonique de l'interprète qui détermine l'expressivité puisque ce sont les muscles toniques qui « enregistrent nos changements d'états émotifs » (ibid., p. 20).

En ce qui nous concerne, l'apport notable des approches somatiques pour l'interprète réside dans le fait qu'elles orientent ce dernier vers une prise de conscience globale du mouvement, qui se manifeste par une amélioration visible de la motricité et au fait que la somatique développe chez eux une « qualité de présence à soi » (ibid., p. 24). Le monde de l'éducation somatique est une spécialité affirmée dans le milieu de la danse et ne date pas d'hier (Noverre lui-même se préoccupait de l'exécution du mouvement en suivant des cours d'ostéologie). Nous ne survolerons que les travaux majeurs de ceux qui prônent un discours axé sur l'humain qui danse,

qui cherchent à prévenir les blessures et qui respectent les limites corporelles et individuelles des danseurs.

Beaucoup d'approches somatiques découlent des travaux de Laban (1879-1958). Son travail a offert à la danse un premier corpus théorique en matière de compréhension du mouvement (1994). Il a décortiqué par écrit les éléments du mouvement humain en des composantes spatiales, gravitaires, rythmiques et qualitatives. Mais, ce qui est le plus pertinent pour nous dans ses travaux c'est qu'il assimile le mouvement à de l'architecture vivante et propose, comme figure de référence, la kinésphère : sphère imaginaire au centre de laquelle se trouve le corps qui permet d'expliquer la complexe organisation du mouvement. Avec sa kinésphère, Laban va considérer le mouvement comme étant constitué par le trajet entre différents points dans l'espace et non par une succession de poses.

L'approche somatique nommée Eutonie, un peu moins connue et développée par Gerda Alexander (1981, 1997) vers les années 1930, cherche avant tout à épanouir la personnalité de l'individu par le développement de l'expression, l'apprentissage de ses limites corporelles et par l'écoute du corps. En mettant l'accent sur l'éducation du corps par le tonus, visant à ce que l'élève apprenne à se servir « du tonus le plus adapté à une action donnée » (Bersin, 1996, p. 59), cette thérapeute travaillait en fait sur un état de présence au monde. Nous sommes ici en lien direct avec nos préoccupations : « l'individu est conscient de son esprit, il perçoit la forme extérieure de son corps, il est en contact avec l'environnement, il est conscient de sa respiration, [...] de l'espace intérieur contenant les organes et l'ossature » (ibid., p. 61).

Irmgard Bartenieff (1980) aussi s'intéressait à la personne globale et à son intégration au monde (Hackney, 1996). Avec ses *Bartenieff fundamentals*, elle a poursuivi l'œuvre de Laban, son maître. Son approche du mouvement est officialisée, enseignée et promue un peu partout dans le monde. Bartenieff a posé un regard sur le corps et sur la qualité de ses mouvements pour comprendre comment il

fonctionne et comment il communique avec son environnement. C'est en cela qu'il est pertinent pour nous de mentionner ses travaux, même succinctement. Le titre de son volume, *Body movement : coping with the environment*, résume bien le fait qu'elle se préoccupe, comme nous, de l'insertion du corps dans le monde par le biais d'une compréhension du mouvement.

Enfin, citons les méthodes Feldenkrais (1982) et un autre Alexander (1996). La première travaille avant tout sur la posture et est, de ce fait, précieuse pour les danseurs. L'objectif de Feldenkrais est de bouger sans contraintes, librement, dans toutes les directions et avec une respiration adéquate. Pour réaliser cet objectif la méthode s'attarde à la proprioception, au système moteur et à une prise de conscience à travers le mouvement (Pohl, 1996). L'éducateur en Feldenkrais utilise le toucher pour guider le sujet dans le nouvel apprentissage de son corps en mouvement. Alexander, lui, s'est intéressé davantage à la relation entre la tête et la colonne. Il a développé une méthode qui permet de se débarrasser des mauvaises habitudes corporelles qui nuisent à l'équilibre et au mouvement harmonieux.

Cette liste d'approches somatiques n'est évidemment pas exhaustive mais ce sont là celles qui se retrouvent le plus souvent dans la littérature sur la danse et celles qui se rapprochent le plus de notre sujet d'étude. Ce sont des méthodes qui s'intègrent de plus en plus dans l'environnement technique et artistique du danseur. Elles sont présentes à divers degrés dans les lieux d'enseignement de la danse, mais elles sont particulièrement implantées lorsque les établissements sont ouverts aux nouvelles approches. D'ailleurs, Newell (2003) souligne bien l'apport de la somatique pour les danseurs : les informations sensorielles mises au jour par les approches somatiques, pour et par le danseur, sont au service de l'interprétation. Elle relie ses nouvelles méthodes de formation et d'entraînement du danseur au partage des responsabilités entre le danseur et le chorégraphe. Avec la somatique, les propositions chorégraphiques introduisent une plus grande prise en compte de la subjectivité du danseur.

1.1.4. Conclusion

Résumons cette première recension des écrits axée sur l'interprétation en danse contemporaine. Nous avons, en premier lieu, tenté de voir dans l'histoire de la danse contemporaine, comment s'est forgée l'affirmation de la singularité du danseur. Puis, nous avons examiné les indices qui jalonnent le parcours du terme *interprétation* afin de savoir comment ce mot a évolué et comment nous sommes passés de danseur à interprète pour reconnaître celui qui danse. Pour comprendre davantage la culture de l'interprétation en danse, nous avons ensuite passé en revue les rôles hiérarchiques, entre le danseur et chorégraphe, qui se présentent dans le processus de création. Pour plus de clarté, ajoutons que nous avons retracé quatre types d'écrits : ceux qui présentent des témoignages de danseurs sur leur expérience (notamment Bossatti, 1992), ceux qui dénoncent les conditions de travail, qui parlent du statut des danseurs (Lunn, 1994 ; Olsson-Forsberg, 1996 ; Potter, 1993), ceux qui réfléchissent et étudient des composantes de la pratique de l'interprète (dont Lamirande, 2003 ; Levac, 1999) et ceux qui examinent où se place l'interprète dans le processus de création (Newell, 2003).

En second lieu, un regard sur les techniques et approches d'interprétation en théâtre et en musique, a permis de mettre en contexte celles qui sont utilisées en danse contemporaine. Soulevons deux constats : d'une part, en danse contemporaine, les approches sont hybrides et faites d'un chevauchement et d'accumulations de plusieurs formations techniques. D'autres parts, bien qu'il existe plusieurs approches différentes dans la formation du danseur, le faire domine toujours, mais il est de plus en plus mis en parallèle avec les nouvelles idéologies et pratiques du corps dansant.

1.2. L'authenticité et ses états

Cette section décrira quelques acceptions de l'authenticité, certaines plus courantes d'autres plus rares, en ayant toujours comme but, en trame de fond, de mettre en lumière leur rapport avec l'interprétation en danse. Les conceptions de l'authenticité de quelques philosophes ainsi que celles véhiculées en arts, particulièrement en danse, nous permettront de faire état de sa problématique complexe. L'authenticité est en effet une notion dont l'amplitude est vaste et dont les multiples ramifications de sens peuvent parfois entraîner des confusions et des malentendus.

L'authenticité relève à la fois du mythe et du mystère. D'une part, elle est mythique parce que, de prime abord, elle semble peu ancrée dans la réalité de l'expérience. Elle est souvent associée à une représentation symbolique de la vérité et nous nous bornons à dire d'elle qu'elle est expression sans déguisement, franchise ou loyauté. Nous la considérons généralement avec une certaine distance. Comment alors être franc dans l'écart ? Ce paradoxe n'est autre que celui que note Jourde (2001) : « Plus on est loin de l'authentique, plus il devient mythique, et plus il résiste. [...] On ne peut le dépasser, et lui faire donner ce qu'il a à donner, qu'en l'approchant au plus près » (p. 66). Autre paradoxe, conséquent au premier : le fait de chercher à s'en approcher lui retire son caractère magique et illusoire et lui enlève une partie de sa valeur. Par ailleurs, l'authenticité est indépendante et autonome et elle se garde bien de se révéler en entier pour conserver, vivante et vibrante, l'étincelle du doute et de l'idéal.

D'autres parts, l'authenticité est mystérieuse, et c'est ce qui la rend si attachante, parce que son énigme est voilée par son sens commun. Cet aura de

mystère, à l'image de la chanson de La Palice¹, rend l'authenticité victime de la postérité : son usage courant n'a retenu que quelques significations superficielles comme l'authenticité c'est d'être vrai, sincère, spontané ; l'authenticité c'est retourner à la racine des choses, c'est l'ancien (ibid., p. 151) ; l'authenticité se rapproche du singulier, de l'originalité. En revanche, lorsque notre questionnement la côtoie, nous nous apercevons rapidement qu'elle n'est pas seulement faite d'affirmations un peu humoristiques et d'évidences naïves (DPLI).

Par ailleurs, ce mystère comporte aussi un piège : le désir de vouloir révéler et comprendre l'authenticité crée à son contact une sorte d'étrangeté. Jourde (ibid.) donne une explication possible en disant que si nous parlons d'une expérience dont nous avons la foi qu'elle est authentique, nous sommes convaincus de dire une vérité. Mais cette vérité est aussitôt mise en danger par la satisfaction que nous en éprouvons. « Celui qui croit demeurer dans l'authentique est satisfait : satisfait des choses et de lui-même » (p. 16). Le piège est là : en croyant arriver au faite de l'authenticité pour s'expliquer, pour se croire authentique, nous réfutons du même coup la vérité que nous prétendons atteindre. La prétention même de se croire authentique noie l'authenticité. Dans cette quête un manque est donc toujours présent. Toutefois, toujours selon Jourde, nous pouvons nous sortir de ce piège en prenant la parole.

À évoquer des objets ou des événements passant couramment pour manifester une authenticité, on voit ses mots prendre comme d'eux-mêmes la couleur de l'authentique. [...] Parler d'un sujet marqué par l'image de l'authenticité, c'est fatalement avoir un langage authentique, plein de valeur. Celui qui parle profite de cette valeur. Il se la voit conférée par son objet (ibid.).

Le langage viendrait en fait combler le manque en donnant du sens et en le faisant apparaître comme une nécessité. Ici se situe l'une des intentions de cette

¹ *Un quart d'heure avant sa mort, il était encore en vie.* Cette chanson, composée par les soldats du maréchal français La Palice, signifie qu'il avait encore toute sa vigueur de combattant jusqu'à sa dernière heure (DPLI, 1996, p.1457).

étude : tenter de démythifier et de démystifier l'authenticité en se confrontant à son étrangeté, en entrant à son contact. Cela, afin de démontrer qu'elle repose sur un fond de réalité et qu'elle n'est pas qu'une construction de l'esprit et afin de percer sa véritable nature, en allant au-delà de ses lapalissades, pour en révéler toute la richesse.

1.2.1 Quelques lieux communs de l'authenticité

En introduction, faisons un petit exercice : posons-nous la question qu'est-ce que l'authenticité ? Spontanément est évoquée toute une panoplie de connotations, de lieux communs, dont certains sont tellement acquis qu'ils en deviennent banals et vagues : l'authenticité c'est d'être vrai, sincère, spontané ; l'authenticité c'est retourner à la racine des choses (Jourde, 2001) ; l'authenticité se rapproche du singulier, de l'unique. Taruskin (1995) et Warnier (1994) ajoutent que le rare, le contingenté, l'original, le non reproductible, le traditionnel, le fait-main, le fait-maison, l'aborigène, le légitime, le personnel gravitent autour de l'authenticité.

1.2.1.1. L'authenticité c'est être spontané

La relation entre l'authenticité et la spontanéité est soulignée par quelques auteurs, notamment Jourde (2001) et Leigh Foster (2001). Le premier effleure seulement cette relation en la plaçant en lien étroit avec le désir d'émotions. Les propos de Leigh Foster nous intéressent davantage puisqu'ils concernent l'improvisation en tant qu'approche et technique de performance et de création dans diverses disciplines artistiques, dont la musique jazz et la danse contemporaine. Sans chercher à faire l'histoire de l'improvisation en danse, voyons d'abord sommairement comment elle peut nous mener à la spontanéité.

Faisant partie intégrante de la danse depuis longtemps, l'improvisation a été présente dans plusieurs formes de danses anciennes et actuelles (Benoît, 1997), notamment certaines danses de société, telles la gaillarde, le cake-walk et la farandole, ainsi que le tango, le flamenco et plusieurs danses afro-américaines (DD). L'utilisation qui en est faite varie selon qu'il s'agisse de danses en groupe (bal, cotillon), en couple avec meneur (tango) ou en solo (flamenco). Il peut s'agir d'une liberté d'exécution à l'intérieur de séquences chorégraphiques codées ou structurées ou d'un prolongement, dans le temps, d'une séquence dansée restreinte par un tempo. Ce peut être un caractère précis, comme dans le flamenco ou des modifications libres de gestes typiques puisés à même un répertoire de pas et de figures comme le jeu d'épaules et les torsions du twist (DD).

Au vingtième siècle, en réaction à la grande codification des pas du classique, quelques artistes ont intégré l'improvisation dans leur processus de composition. C'est le cas d'Isadora Duncan et de Loïe Fuller, pionnières de la danse moderne, chez qui l'expression *danse libre* prend tout son sens. Peu à peu l'improvisation se développe : dans « des improvisations guidées par des consignes précises où les pas de chaque danseur restent libres, se forge le procédé de l'improvisation contemporaine, amalgame subtil du libre arbitre et de l'écoute de l'autre » (DD, p. 736). Sous cette forme, l'improvisation s'insère dans la formation de base du danseur afin qu'il développe sa créativité et sa capacité à assumer une relative liberté dans son interprétation.

Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que, dans diverses disciplines, les artistes ont commencé à exprimer leur processus de création dans leurs œuvres et à utiliser l'improvisation comme un moyen de composition instantanée. Le produit artistique final n'était plus dominant et l'accent était mis sur la performance d'une démarche créative bousculant les relations habituelles qui existaient dans le trio chorégraphes – danseurs – spectateurs. Chacun pouvait intervenir sur l'œuvre en train de se faire et, en assumant son pouvoir, en prendre une

partie de la responsabilité. L'œuvre d'art devenait une création à la fois individuelle et collective dont le jazz en est la traduction immédiate : il joue « perpétuellement entre structure et immédiateté, forme et originalité, habileté et spontanéité, mais il offre aussi des possibilités exceptionnelles d'ajustement entre les besoins et les désirs individuels et collectifs » (Leigh Foster, 2001, p. 29). Il faut aussi mentionner les *happenings* (notamment ceux de Cunningham et de la Judson Church), dans lesquels l'aléatoire et le chaos étaient de mise, où les rapports scéniques traditionnels étaient perturbés et grâce auxquels les hiérarchies artistes-spectateurs étaient abolies (ibid.). Finalement, soulignons l'apport du courant de *contact improvisation*, qui acquiert son autonomie en lançant « un défi aux protocoles de la danse » (ibid., p. 28) et en valorisant les expérimentations.

En rejetant ainsi les méthodes de la mise en scène traditionnelle, toutes « ces expérimentations se fondaient sur le besoin de réorganiser le processus créatif afin de permettre à l'inattendu d'intervenir dans l'œuvre d'art, et sur l'urgence de mettre en évidence l'immédiateté » (ibid., p. 25). L'improvisation conduit à de nouvelles expériences physiques non teintées de préconception. C'est une ouverture à la nouveauté : libérer le danseur « de [sa] dépendance à ce qui [lui] est familier » (Buirge, 1998, p. 53).

1.2.1.2. L'authenticité et la quête vers l'origine

Dans la définition même de l'authenticité est incluse la question d'une origine et d'une exactitude incontestables (DPL). Est dit authentique ce qui se réfère au commencement, à la manifestation première. C'est une vision ponctuelle de l'authenticité, l'abscisse nulle, le début. Ainsi, qui pose un regard sur l'origine examine du même coup la question du passé et le chemin à parcourir pour retrouver ce point de départ. Cette quête revêt par nature un caractère de dépouillement, d'épuration. L'authenticité s'oppose en effet à l'excès, au factice, au frelaté, à

l'artifice (Jourde, 2001). Jourde ira jusqu'à dire que la fadeur est la saveur de base la plus authentique. Évidemment la fadeur n'est pas entendue ici comme de l'ennui, de la platitude ou du manque d'intérêt. Ce serait davantage quelque chose qui a peu de caractère, qui est doux (s'opposant au piquant), qui est pâle et sans saveur.

L'authenticité serait alors ce qui est naturellement neutre et pur comme l'eau. En effet, l'eau a peu de caractéristiques reliées à la saveur et pourtant elle est d'une grande particularité. Elle est en réalité la source, « la plus petite détermination possible » (ibid., p. 151).

Nous retrouvons là notre origine. Le point de neutralité est à ce carrefour et c'est en cela que l'authenticité peut être perçue comme un monde révolu, une terre ancestrale. Elle s'inscrit dans notre terroir. Nous ne pouvons résister à la tentation d'évoquer Jourde (2001) encore une fois : « la rude franchise paysanne et la contemplation muette des étendues sauvages nous décapent des artifices urbains. [...] Plus on est autarcique, plus on est authentique » (p. 20). Nuançons toutefois ses propos en fonction de nos préoccupations : l'autarcie suppose une indépendance totale, une suffisance de soi-même. L'authenticité ne propose pas nécessairement une telle autonomie pour l'interprète en danse contemporaine. Au contraire, elle se situe plutôt dans une logique de continuité, de parcours et d'échanges. Dans l'authenticité, s'il y a rupture ou isolement c'est en rapport avec une nostalgie ou si nous nous trouvons face à une impossibilité à reproduire parfaitement. La nostalgie est présente dans l'authenticité mais elle devrait nourrir artistiquement l'interprète en danse et, surtout, ne pas l'anéantir. Ce devrait être une *tristesse heureuse*, comme un souvenir nous émeut, comme une inscription dans le sillon du passé. Un sillon tracé par l'expérience et qui, une fois achevée, nous renvoie immédiatement au point de départ, un autre point de départ et au commencement d'un parcours autre. L'authentique c'est aussi « ce qui vient d'ailleurs, d'un lieu, tout aussi imaginaire que le premier » (Warnier, 1994, p. 17). De même, dans cette quête à reculons, le passé est un point de départ non d'arrivée.

Donc, nous admettons qu'il existe dans l'authenticité une part de dépendance ou, plutôt, plusieurs dépendances. La première est celle qui relie le présent au passé. Elle rejoint ce que nous disions plus haut : dans la quête vers l'origine, l'authenticité oblige un parcours en sens inverse. C'est la dépendance d'un questionnement face à ses origines et d'une insertion dans l'histoire avec un sens de la tradition vécue. À l'image du danseur contemporain, qui ne cherche pas à remplir les *trous* laissés par l'histoire de la danse, qui ne veut pas à tout prix rompre avec la tradition ou briser la continuité historique (Thomas, 2003), l'authenticité propose de s'inspirer et de se lier avec le passé. Jourde (2001) dit qu'il faut « boire à sa source même » (p. 70). Il faut s'en nourrir. L'authenticité permet au passé d'influencer le travail de telle manière que de nouvelles possibilités du présent émergent (Bruce Baugh, 1986). Il s'agit de dire autrement, avec ce que le passé et le présent offrent conjointement. Faire revivre est toujours d'actualité. Cette re-naissance suppose aussi une rencontre avec une source d'inspiration qui a priori correspond selon Jourde (2001)

à la découverte de l'authenticité. Ce serait la même chose : une justification dans l'origine. Mais peut-être, en imaginant l'inspiration, ne faisons-nous que reporter vers le moment de l'origine ce qui est au contraire l'ouverture même de la possibilité : dans la pensée, en son cœur même, non le commencement absolu, mais l'appel (p.129).

Ainsi, aborder l'authenticité c'est aussi se laisser entraîner par elle, répondre à son appel.

1.2.1.3. L'authenticité et la vérité

Avec Jourde, nous admettons en effet que l'authenticité est attirante. Elle a un pouvoir d'attraction notable, qui impose le respect. Mais, cette attraction est aussi un piège : dans l'authenticité, une part de nous-même, infime, y reste étrangère. Un malaise est toujours présent. Même convaincus d'avoir « éradiqué toute fausseté » (Jourde, 2001, p. 17), nous demeurons avec ce sentiment que, dans la recherche de

l'authenticité, aucune vérité n'est vraiment atteignable. La finitude et l'authenticité ne vont pas de pairs.

De plus, nous l'avons dit, l'authenticité se révèle dans l'échange et, conséquemment, elle est dépendante des relations humaines. En effet, le danseur n'est jamais totalement seul. À ce sujet, nous prenons à notre compte les propos de Bruce Baugh (1986) pour qui l'authenticité « requiert un engagement ou une obligation » (p. 391). Ce qui relie l'engagement c'est la foi (*the commitment*), la dévotion face à soi-même, plutôt qu'à un dieu, d'où le sentiment de sincérité et de vérité. La façon primaire d'être en relation avec les autres est d'être original et non banal. Pour Bruce Baugh (1986), ne pas adopter un comportement cliché et s'engager à entrer en contact avec l'autre c'est chercher à être totalement sincère. La sincérité n'est-elle pas une dimension de l'authenticité ? Celui qui est considéré authentique est aussi celui qui s'exprime sans déguisement, qui est franc et loyal fidèle (DPL). Comment effectivement être authentique sans être fidèle à soi-même ? Personne ne peut trahir ses origines et remonter au-delà de ce qu'il est en tant qu'individu (Dartigues, 1972).

Ainsi, dans l'authenticité, la vérité serait liée à l'expérience vécue par laquelle l'interprète se donne. D'aucun dirait alors que, parfois, l'authenticité réfère à *faire vrai* mais, dans notre cas, il s'agit plutôt d'*être vrai* par rapport à soi-même. L'expression *faire vrai* implique l'idée de *faire comme si*, quelque chose de faux y est associé. Or, il n'est point question de construire une vérité mais de vivre sincèrement la vérité qui importe à l'interprète. Thomas (2003) le dit un peu différemment : il faut selon elle chercher à « rendre vrai » (p. 142) et à maintenir l'essence de la chorégraphie. Launay (2000), elle, associe *être vrai* à la jeunesse et à l'immatunité. Pour nous, l'authenticité viendrait avec l'expérience ou bien dans cette capacité à s'abandonner, à improviser et donc à échapper à un certain contrôle. De même, pour Leigh Foster (2001), nous pouvons être spontané ou authentique même lorsqu'il y a

de fortes structures. Les danseurs authentiques arrivent à trouver une grande liberté d'interprétation et improvisent constamment avec la forme, même rigide.

Par ailleurs, la question de la vérité suppose aussi celle de la fausseté et de la datation. En-dehors de l'histoire de l'art (et un peu de la musique), où le problème de la datation et de l'authenticité d'une peinture est important – ce qui suppose en ce sens la présence de faux - l'identification du chorégraphe créateur d'une œuvre n'est pas assujettie au marché de l'art ni à l'établissement de cote. Conséquemment, mis à part quelques cas de figure, nous reconnaissons une œuvre de danse en fonction de son chorégraphe : le *Faune* n'est attribuable qu'à Nijinsky et la chorégraphie *Joe* est sans conteste l'ouvrage du québécois Jean-Pierre Perreault. D'une part, la question de faussaire s'applique peu au domaine de la danse : il n'est pas besoin d'exiger des garanties « par des procédures ou des instances certificatrices » (Warnier, 1994, p. 14) complexes puisqu'il n'y a pas de débat majeur. En raison des difficultés d'archivage de la danse, falsifier une chorégraphie peut être vu comme un non-sens. Le milieu de la danse s'entend plutôt sur les reprises d'œuvres de répertoire : ce sont alors des interprétations, par des chorégraphes actuels, de chorégraphies originales.

D'autres parts, les œuvres, particulièrement dans les beaux-arts, sont souvent considérées authentiques ou inauthentiques en fonction de la forme d'imitation qu'elles contiennent. Mais, comme le dit Bruce Baugh (1986) c'est prendre l'authenticité au premier degré : l'œuvre authentique est ce qu'elle prétend être et n'est pas une imitation ou faite d'emprunts provenant d'une époque ou d'un style antérieur. Il faudrait plutôt parler d'influences et d'appropriation du passé, sans toutefois ignorer ce dernier : modeler le passé, le travailler, comme une pâte, avec ce qu'il offre de possible. En revanche, les questions de la fausseté et de l'imitation ne peuvent pas totalement être écartées de notre propos. Un danseur peut, comme un acteur, jouer faux. Le faux et l'imitation ne se trouvent pas tant dans les propositions faites que dans la réelle intention de l'interprète (Sartre, 1995). C'est d'ailleurs le cas

dans le domaine des relations humaines où *être vrai*, c'est de se faire connaître aux autres tels que nous sommes (Ball, 1985). Baruss (1996) précise un peu : toute personne mature tente d'être proche de ses sentiments, donc d'elle-même, et de se présenter aux autres en toute confiance, s'engageant ainsi dans une relation faite de respect mutuel et d'humanité.

Ces quelques lieux communs s'interpénètrent et ils ne peuvent être considérés séparément. Dans la quête vers l'origine, il y a une recherche de vérité qui elle implique un don de soi sincère. Et, pour être sincère une part de spontanéité doit être présente. L'authenticité correspond à un mode du vrai. Elle qualifie des manières de vivre, des relations justes (Baruss, 1996).

1.2.2. Trois visions philosophiques de l'authenticité

D'entrée de jeu, le lecteur prendra note que nous considérons cette section comme un encart dans notre étude. En effet, la complexité de ce domaine nous force à admettre que nous ne rendrons compte qu'une infime partie de l'authenticité philosophique. À cela s'ajoute, pour qui n'est pas philosophe, les difficultés des traductions. Par exemple, l'équivalent du *Dasein* de Heidegger en français et en anglais est le prétexte de nombreux ouvrages (Wrathall, 2000). Ainsi, nous nous limitons à trois auteurs qui évoquent une idée de l'authenticité proche de la nôtre, qui servent et qui complètent notre propos : Sartre, Heidegger et Bruce Baugh.

1.2.2.1. Lucidité de Sartre

C'est sous la plume de Salzmann (2000) que nous introduirons l'idée d'authenticité chez Sartre. Dans sa tentative à rendre cohérente la démarche de Sartre, Salzmann a choisi l'authenticité comme emblème de la morale du philosophe,

même si ce terme n'apparaît pas directement dans les ouvrages de Sartre. Plutôt, l'authenticité se déploie dans son œuvre².

Pour Sartre, une recherche, quelle qu'elle soit, doit tirer son sens profond d'une exigence d'authenticité. Cette exigence est reliée à une condition de réflexion et un travail critiques sur soi. L'authenticité sartrienne inclue une responsabilité assumée de son existence dans son entièreté (Bruce Baugh, 1986). Ce paradigme de la prise de responsabilité dans l'authenticité est, comme le dit si bien Sartre, « le refus de la fuite et la volonté de retour sur soi » (Salzmann, 2000, p. 247). En ce sens, Sartre rejoint la définition première de l'authenticité : qui agit de sa propre autorité (DPLI). C'est donc dans « l'exercice de la pleine autonomie [...] à la recherche d'une liberté » (Horvat, 1992, p. 194) que se trouve l'authenticité et qu'apparaît la lucidité. Car, pour Sartre, cette dernière régit l'ensemble des actes par lesquels l'homme décide pour lui-même et pour autrui tout en cherchant le sens de ses actes. Ce serait ce vers quoi l'individu devrait tendre. La personne authentique, dans la pensée de Sartre, n'est pas dans une *pure contemplation* d'elle-même mais elle est plutôt dans un éclaircissement sur elle-même. Et, ce ne devrait pas être une exigence gratuite et injustifiable dont le projet serait « d'être courageux, noble ou héroïque » (Salzmann, 2000, p. 120) mais ce devrait être un acte créateur individuel.

De plus, selon Salzmann (2000), c'est en passant par des actes de création (qui déterminent une présence à l'instant), que l'homme est à l'écoute de l'imprévisible. Dans l'authenticité sartrienne, la personne authentique accepte et revendique même la contingence. N'est-ce pas ce que fait un danseur quand il s'exécute devant un public ? Dans l'action de danser, il se rend disponible aux circonstances fortuites et prend chaque événement comme une chance de créer à nouveau. Là, il se sent engagé et responsable de lui-même et du monde qu'il crée. C'est une action de tout instant et permanente. Dans l'univers sartrien, l'authenticité

² Bruce Baugh (1986) a également résumé le travail de Sartre dans sa thèse mais elle avait plutôt comme objectif de démontrer que l'authenticité est possible dans l'œuvre d'art (principalement dans les arts visuels). Voir section 1.2.2.3.

nous place toujours en face d'une possibilité de réussite et d'un risque d'échec. En ce sens, elle est une manifestation d'une fragilité et d'une vulnérabilité. L'artiste qui danse, pour être authentique, devrait reconnaître sa responsabilité d'assumer cette fragilité sur scène (Salzmann, 2000).

En conséquence, le souci d'authenticité s'accompagne de la prise de conscience que l'authenticité ne sera jamais atteinte. Il faut tendre vers elle mais ne jamais l'admettre comme acquise ou définitive. Dans toute recherche d'authenticité, il faut donc chercher à être lucide en permanence et reconquérir cette lucidité perpétuellement. Encore une fois, la définition dictionnaire du terme *authenticité* trouve ici un sens précis : qui agit de sa propre autorité suppose un être qui assume son existence en la mettant du même coup en question pour tendre vers un dépassement de lui-même. Ainsi, tout acte vraiment autonome et libre renoncera par lui-même à coïncider avec le *moi*, éliminant du coup toute idée narcissique. Dans ces uniques conditions pourra se produire une situation d'authenticité dont le don et la générosité en seront les emblèmes. D'ailleurs, Sartre émet lui aussi une condition à toute conduite authentique : il faut reconnaître et élucider la dépendance intersubjective entre autrui et soi-même (ibid.). Pour Sartre comme pour Salzmann, la recherche d'authenticité, jumelée à une bienveillance réciproque n'est possible qu'à cette condition.

1.2.2.2. Tension de l'être authentique de Heidegger

À l'instar de Sartre, pour Heidegger les êtres humains sont authentiques lorsqu'ils deviennent maîtres de leurs actions (Bruce Baugh, 1986). Toutefois, Heidegger place l'être en rapport avec la mort possible à chaque instant et la déchéance sans appui extérieur et sans point d'ancrage. À l'image d'un baigneur qui nage contre le courant, une certaine tension est toujours présente dans la littérature

sur Heidegger et sur l'authenticité (Wrathall, 2000). Source d'une « inquiétante étrangeté » (Horvat, 1992, p. 193), identique à celle dont parle Jourde (2001), nous trouvons chez Heidegger, une résistance qui est, telle un corps contre la gravité, constamment présente. La personne authentique est conséquemment toujours remise en cause.

Cette résistance ne s'exprime pas en termes d'opposés mais plutôt dans le parcours qu'il y a entre deux points : une personne n'est pas d'un côté authentique en se tenant face à ses responsabilités et d'un côté inauthentique en les fuyant. Il n'est donc pas question de mettre en opposition deux situations et d'apposer un jugement moral sur la façon dont chacun prend des décisions, mais davantage d'exprimer les difficultés à être responsable dans une situation donnée (donc à être authentique). C'est une question d'autonomie où l'homme se reprend lui-même, assume sa condition d'être humain et assure la distance qui le sépare de lui-même et qui constitue son humanité (Horvat, 1992). Dès lors, être responsable de nos dires et de nos actions en fonction du monde qui nous est extérieur c'est tendre vers l'authenticité.

Par ailleurs, ce qui est important pour nous de retenir sur la pensée de Heidegger (1964) sur l'authenticité, c'est qu'il y a toujours cohabitation entre les deux éléments suivants : une projection (*forerunning*) volontaire et une détermination (*resoluteness*) qui suggère un engagement direct avec son propre monde et les autres existences. Selon Carman (2003), toute situation d'authenticité heideggerienne réfère à ses deux éléments. Ils constituent une simultanéité asymétrique : celle d'être ouvert aux possibilités de l'existence tout en étant dans l'étrange évidence de sa finitude ; celle d'être libre tout en étant dépendant du contact avec le monde, d'une relation sociale (ibid.) ; celle d'être intègre en assumant ses imperfections. L'être authentique chez Heidegger ne l'est pas seulement pour lui-même mais par lui-même, rejoignant en cela la réciprocité sartrienne et la notion d'intersubjectivité. Pour eux, une vie authentique est une vie cohérente, signifiante, riche et unifiée où chaque moment est

vécu comme faisant partie intégrante de l'histoire dans toutes ses formes et toutes ses actions. L'authenticité est en ce sens bien plus un mode de vie qu'une simple attitude (Wrathall, 2000).

1.2.2.3. Bruce Baugh et l'œuvre d'art

Bruce Baugh (1986) débute sa réflexion avec la question suivante : comment l'œuvre d'art peut être authentique et comment peut-elle s'approprier le monde ? Cette philosophe de l'art propose des réponses en s'appuyant sur la *dasein* de Heidegger et sur le *pour-soi* de Sartre. Se plaçant du point de vue du spectateur, Bruce Baugh tente d'accéder à l'œuvre d'art en transposant le concept d'authenticité, qui est d'abord et avant tout en rapport avec l'être humain, à l'objet d'art pour en expliciter le type d'existence. Sa première hypothèse repose sur l'idée que « l'être humain, autant que l'œuvre d'art, sont vécus par nous comme des subjectivités qui organisent leur monde autour d'eux en fonction de leurs buts »³. Elle cherche à démontrer qu'en transformant le monde du sujet percevant, l'œuvre d'art peut être considérée comme authentique.

Voyons brièvement les principales pistes en lien avec notre étude. En premier lieu, pour Bruce Baugh (1986), l'œuvre d'art utilise les critères d'excellence artistique adéquatement et ne cherche pas à imposer des standards qui lui sont extérieurs. Cette précision faite, en suivant toujours son raisonnement tout au long de l'ouvrage, nous pouvons dire que l'authenticité de l'artiste est simplement inférée à l'authenticité de l'œuvre d'art. Nous n'avons aucun moyen pour déduire ou juger que le créateur de l'œuvre est authentique, d'autant plus que sa vie s'étend au-delà de sa production artistique (ibid.). En revanche, nous en avons pour évaluer l'authenticité de l'œuvre. Cela nous amène à rappeler que la présente étude ne cherche pas à juger

³ Traduction libre de l'auteur. Texte original : «...both human beings and artworks are experienced by us as subjectivities that organize the world around themselves according to their ends » (Bruce Baugh, 1986, p. 2).

si l'interprète est authentique mais bien à regarder un état qui est vécu comme étant authentique par lui. C'est un état particulier vécu dans l'action de danser, donc vu par des spectateurs, et non pas, bien que cela soit aussi possible, dans la vie privée de l'interprète à laquelle nous ne cherchions pas à avoir accès. Notre position est donc bien différente de celle de Bruce Baugh, mais qu'importe pour le moment puisque notre but commun est de comprendre la relation du concept d'authenticité avec celui qui le vit.

En second lieu, pour Bruce Baugh l'authenticité idéale n'existe pas, pas plus qu'il n'existe de garanties d'authenticité (en-dehors de la datation certifiée des œuvres d'arts). Comme il y a plusieurs manières pour une œuvre d'être authentique, ou inauthentique, en fonction de sa situation sociale et historique, il est peu probable qu'une œuvre soit authentique sous tous ses angles et à tous égards. La pensée de Bruce Baugh est ici très proche de celle de Sartre (Salzmann, 2000) : le but n'est pas d'obtenir des réponses définitives au sujet de l'authenticité. Au contraire, nous l'avons déjà dit, elle est une ouverture sur l'imprévu et sur le possible (Bruce Baugh, 1986).

En troisième lieu, pour Bruce Baugh une personne peut être réellement authentique si elle rencontre les critères qu'elle s'impose à elle-même, rejoignant ainsi une composante de sincérité et d'intégrité. Mais, si elle tente d'apparaître socialement en se cachant derrière les idées des autres, un jugement d'inauthenticité y est instantanément accolé et édifie en conséquence une connotation morale. Le terme *authenticité* peut donc être utilisé différemment selon la sphère à laquelle il s'applique (ibid.). Rappelons que Bruce Baugh cherche à démontrer que l'œuvre d'art peut être considérée de la même manière que l'être humain. À l'inverse, notre étude s'attarde sur ce dernier et non sur l'œuvre d'art spécifiquement.

1.2.3. Authenticité et arts visuels

Le domaine des arts visuels est souvent le premier art auquel nous pensons lorsque nous abordons l'idée d'authenticité. Et pourtant, c'est aussi celui qui, contrairement à ce que l'on pourrait en penser, est le moins utile pour notre étude puisqu'il s'agit avant tout d'identifier le créateur de l'œuvre picturale. S'assurer de l'authenticité d'une œuvre d'art peinte ou sculptée (ou autres), c'est avoir affaire à toute une méthode et un système organisationnel de certification. Cela soumet l'authenticité au marché économique et au commerce de l'art. La valeur d'une toile augmente lorsqu'elle est reconnue par les *connaisseurs*, les spécialistes, comme étant celle d'un Van Gogh ou d'un Léonard de Vinci et corollairement son prix chute si elle a été identifiée fausse. Alors qu'en musique et en danse, la découverte d'une nouvelle partition de Mozart n'a jamais rendu une personne riche (hormis pour l'identification des violons qui s'apparente, en ce cas, plus à la peinture). Cette soumission de l'authenticité au marché de l'art et aux uniques spécialistes chargés de l'authentification a un effet pernicieux : le critique n'a plus à faire lui-même sa propre évaluation puisque l'établissement de l'authenticité d'une œuvre par les spécialistes peut prendre la place de son jugement critique (Taruskin, 1995). La valeur de l'authenticité est dès lors matérielle et suppose l'infailibilité, ce qui est contraire à ce que nous venons tout juste d'évoquer. Par conséquent, la reconnaissance de l'authenticité d'une œuvre d'art passe par l'authentification des techniques elles-mêmes et des organismes qui ont la responsabilité de porter le jugement d'autorité et final : c'est bien une œuvre de Léonard de Vinci.

Taruskin (1995) nous apprend aussi que les techniques sophistiquées de certification se sont également développées dans le domaine biblique. Elles servaient à retracer l'origine et les traductions des textes et des documents laissés par l'histoire dans le but de la comprendre. Plus tard, ces moyens ont aussi été utilisés en musique. Enfin, un rapprochement peut être fait entre la peinture et la musique : en étudiant la

partition, en la décortiquant et l'apprenant, le musicien fait en quelque sorte le même métier que le restaurateur de toiles : il enlève les couches de taches et de poussière laissées par le temps pour relever la splendeur des pigments originaux, l'objet tel qu'il a été peint par le maître (Taruskin, 1995). Nous retrouvons ici des éléments dont nous avons parlé précédemment : une quête vers l'origine, un rapport au temps, un dépouillement et une recherche de la vérité.

1.2.4. Authenticité en musique

Le champ de la musique nous fournit une vaste littérature sur la question de l'authenticité. Son importance dans le domaine musical est une préoccupation beaucoup plus grande, et différente, qu'en danse. Le mot *authenticité* se retrouve dans les dictionnaires spécialisés de musique et il est défini comme la nature du lien qui existe entre un compositeur et l'œuvre qui porte son nom (NHDM). Est-ce bien le dit compositeur qui a signé la partition ? Y a-t-il eu corruption, ajouts, modifications dans la transmission de la partition ? Comment l'œuvre musicale a-t-elle été comprise à son époque et comment la comprenons-nous aujourd'hui ? Et surtout : pourquoi, en musique, voulons-nous être authentique ? L'accessibilité aux œuvres de répertoire via les partitions et la littérature en musique permet de retracer des indices et un minimum d'informations sur les intentions du compositeur, sur les instruments d'époque, sur les éléments à la mode ainsi que sur le type d'interprétation. La danse ne possède pas une telle écriture, universellement reconnue et acceptée (Thomas, 2003).

Ce qui précède n'est en fait qu'une propédeutique pour démontrer les différentes sources de tensions présentes dans le domaine musical et pour résumer les considérations sur l'authenticité en musique. Le musicologue Taruskin (1995) a beaucoup écrit sur le sujet et s'intéresse particulièrement au débat de l'authenticité dans la pratique de la musique. Car, il s'agit bel et bien d'un débat dans ce monde où

l'authenticité dérive trop souvent d'une prétention à une unique exactitude historique. Taruskin lui-même avoue avoir de la difficulté à transmettre l'idée que l'authenticité dépasse largement le contexte et l'héritage historiques (ibid.). D'ailleurs, selon Kivy (1997), il n'y a pas qu'une seule notion de l'authenticité mais plusieurs authenticités. Celles-ci vont du respect des intentions du compositeur, des pratiques de performance et du son original voulu par l'auteur, à la personnalité de l'interprète et à sa manière originale de jouer l'œuvre (Thomas, 2003).

Donc, d'un côté il y a une authenticité qui porte nécessairement en elle un regard et une fidélité historiques et, d'un autre côté, une authenticité qui s'en remet au sens artistique de l'interprète dont sa compréhension sincère de la musique est disponible à travers sa performance. Plusieurs écoles de pensée, toutes légitimes, animent ce continuel débat sur l'authenticité en musique. Comme nous le voyons, elle ratisse large et nous démontre que nous sommes alors bien loin de la danse. Il existe d'ailleurs en musique des idéologies et des pratiques que nous ne retrouvons pas en danse, comme les spécialistes de l'authenticité (*the authenticists*, Taruskin, 1995), qui vont bien au-delà de la simple question d'être fidèle aux intentions du compositeur.

Au coeur de ce débat, avec tant de points de vue différents, il n'est pas étonnant de constater qu'il se trouve une multitude d'anachronismes qui rendent difficile la compréhension de l'authenticité. Le terme lui-même a été galvaudé en musique. Heureusement, quelques auteurs viennent à sa rescousse dont Taruskin et Schulenberg (Taruskin, 1995). Devons-nous préciser ici que le *travail d'authenticité* fait partie de la formation du musicien interprète ? À l'intérieur même des ateliers en interprétation il est question de fidélité à la partition, de loyauté, de sincérité, d'exactitude etc. Dès ses débuts, le musicien et ses professeurs sont confrontés aux différentes interprétations et surtout à l'un des paradoxes de l'authenticité: plus nous voulons consciemment être authentique, moins nous le sommes (ibid.). Ce paradoxe

est bien celui que Jourde (2001) avait noté : nous sommes authentique lorsque nous ne le voulons pas.

Pour Taruskin (1995), musicologue averti, l'authenticité est une chimère et pourtant, dans le domaine de la musique, elle est une grande exigence à laquelle plusieurs (sinon tous) s'attendent de la part du musicien. En effet, l'authenticité en musique est une condition à laquelle il faut aspirer (ibid.). Réapparaît ici la qualité de l'être dans l'authenticité, cette fois à travers la pensée de Taruskin. Nous prenons totalement à notre compte ses propos : la connaissance provient de savoir ce que nous voulons dire. « Même, l'authenticité c'est de savoir ce que l'on est, et se comporter en fonction de cette connaissance. C'est avoir ce que Rousseau appelle "un sentiment d'être" qui est indépendant des valeurs, des opinions et des demandes des autres⁴ ». Taruskin va plus loin en disant également que l'authenticité n'est pas seulement la conviction du musicien d'être authentique lors de l'exécution de l'œuvre, puisque cela pourrait être de l'ordre du conformisme (se conformer à l'école de pensée qui dit que tout musicien se doit d'être authentique), mais qu'au contraire, elle n'appelle pas la conformité mais l'originalité et de ce fait, c'est en la transcendant qu'elle apparaît naturellement.

1.2.5. Authenticité en danse

Contrairement au domaine de la musique, il n'y a pas en danse de réelles pratiques d'authenticité. Une idéologie de l'authenticité telle que celle qui existe en musique, avec des spécialistes de la question n'est pas présente en danse. Ne se trouve pas non plus l'authenticité dans la pratique et la formation d'un interprète de danse, comme c'est le cas en musique. Peu d'auteurs parlent spécifiquement de

⁴ Traduction libre de l'auteur. Texte original : « And more than that, even, authenticity is knowing what you are, and acting in accordance with that knowledge. It is having what Rousseau called a "sentiment of being" that is independent of the values, opinions, and demands of others » (Taruskin, 1995, p. 67).

l'authenticité en danse, hormis Thomas (2003) qui se sert de la problématique de reconstruction d'œuvres chorégraphiques pour suggérer que l'authenticité ne réfère pas uniquement à *ce qui devrait être* (comme c'est le cas lors des reconstructions de répertoire par exemple), mais plutôt être fidèle à *ce qui est* (ibid.).

Cette idée de *danse comme elle était* (dance as it was) et de *danse comme elle est* (dance as it is) est empruntée à son étudiante Lesley Main (1995) qui s'intéresse au répertoire de Doris Humphrey. Thomas complète les propos de Main de la manière suivante : la reconstruction d'œuvres porte en elle deux points de vue différents : l'un est *authentique* à l'œuvre d'origine et l'autre *interprétatif* de l'esprit d'une œuvre (Thomas, 2003). Le premier est lié à la transmission de la danse où tous cherchent à être fidèle à ce que nous savons de l'œuvre et du chorégraphe original et le second est davantage en lien avec l'existence évanescence de la danse. Notons que la reprise d'œuvres chorégraphiques est toujours d'actualité (à cause de sa complexité et des questions d'archivage qu'elle soulève) et que l'authenticité et l'interprétation s'en trouvent toujours mises en cause. Disons aussi que ces penseurs s'attardent davantage à la reprise globale de l'œuvre (l'esthétique, la forme, la structure chorégraphique, les décors, costumes etc.) et au chorégraphe qu'à celui qui l'exécute et qu'à la tâche qui incombe au danseur.

D'une part, la transmission et la reprise d'une chorégraphie place le danseur dans une position double : le re-créditeur et l'innovateur. Si l'interprète a été en contact direct avec la source de l'œuvre, le chorégraphe en l'occurrence, il possède une connaissance corporelle expérientielle directe (Thomas, 2003), qui assure une cohérence entre l'esprit de l'œuvre et son interprétation actuelle⁵. Dans certains cas, l'interprète peut aussi avoir accès aux archives, à un film ou à une notation ou à des témoins dignes de foi dont le récit ne peut résister aux impondérables du temps qui passe (Arout, 1955). Il y a là un rapport d'ancrage dans le passé : vouloir conserver

⁵ Le chorégraphe peut lui avoir transmis des précisions verbales, corporelles ou sensorielles sur la matière chorégraphique, le rythme intérieur, sur les intentions créatives, sur le personnage (s'il y a lieu), sur la forme, les décors, l'ambiance voulue etc.

son patrimoine et comprendre le savoir-faire ancien, les techniques utilisées, les thèmes privilégiés ainsi que l'insertion du chorégraphe dans son époque. C'est la vision de Bruce Baugh sur l'authenticité (voir 1.2.). L'interprète re-créateur est riche de cette connaissance et l'utilise à des fins d'interprétation. Une bonne partie de sa recherche d'interprète est ainsi basée sur le respect des intentions du chorégraphe donc sur une recherche, parfois à son insu, d'une authenticité de l'œuvre.

Si le danseur n'a pas été en contact direct avec le chorégraphe ou les danseurs d'origine, la transmission se fait avec une *perte* puisqu'il ne peut être certain de la fidélité, ni vérifier son interprétation face aux intentions du chorégraphe ou même avec ce que l'on sait de l'esprit de l'œuvre. Nous savons que la danse fait classe à part quant aux modalités de transmission des œuvres qui reposent encore essentiellement sur la tradition orale et d'un corps à un autre. Contrairement à la musique et à la peinture, la danse ne dispose que de très peu de descriptions sur ce qu'elle a été (Arout, 1955), quoique les archives vidéographiques permettent de palier en partie à ce manque. Le danseur doit créer une interprétation originale actualisée qui accepte les pertes ainsi occasionnées et la « dépendance mimétique » (Wavelet, 1995, p. 41). L'interprète reproduit en respectant l'essence originale et en se fiant aux archives disponibles, mais il est autre et, en ce sens, il transforme l'œuvre dans un esprit de continuité (Thomas, 2003). L'interprète porte en lui cette continuité : il en fait le récit en puisant à la fois dans son monde intime, fait d'émotions et de souvenirs, et à la fois dans celui qui a été façonné par son entourage et par l'histoire (Cyrulnik, 2002). Il est autre parce qu'il y a eu du temps, une distance entre l'œuvre d'origine et le moment où il danse cette œuvre. Il est en fait dans une quête vers l'origine telle que l'avons vue dans les lieux communs de l'authenticité (voir 1.2.1.).

D'autres parts, il existe une relation entre l'existence évanescence de la danse et les questions sur l'authenticité. Nous savons tous que la différence et la puissance de la danse se trouvent dans sa non-reproductibilité, conséquence de son existence

éphémère. « La danse existe à un point de fuite perpétuel. Elle disparaît au moment de sa création...⁶ » Elle échappe à toute saisie et à toute capture et oppose une résistance obstinée à quiconque tente d'en faire l'inventaire. Ce caractère fugitif propre à la danse (et à d'autres arts de la scène) est au cœur de la pratique de l'interprète puisqu'au-delà de ce qui est vu par le spectateur, tout ce qu'il fait physiquement, communique et ressent est déterminé par son expérience sensorielle. Pour Wagner (1978), l'interprète vit le moment présent qui n'est pas un point dans le temps mais une période étendue. Le geste est éphémère mais pas l'expérience que le danseur en a (c'est la raison pour laquelle cette étude veut décrire l'expérience du danseur). C'est elle qui lui permet de construire un récit (Cyrulnik, 2002).

L'éphémérité des œuvres chorégraphiques, dont nous entendons souvent parler, contient des pertes, des deuils mais le travail de répétitions vient les équilibrer en créant une sorte d'assise symbolique d'une métamorphose en perpétuel mouvement (Wavelet, 1995). Bien que le travail de l'interprète en danse soit un art constitué de plusieurs pratiques de corps uniques au moment de la performance (ibid.), il ne faut pas oublier que c'est la même chose pour l'œuvre : il y a pas qu'une seule proposition à refaire. L'original *pur* et en lui-même n'a existé que pour s'envoler. Comment alors reproduire cette unique et absolue proposition ? Comment peut-on la décrire pour être en mesure de l'actualiser ? Il nous faut bien admettre que, si nous maintenons le présent dans un isolement (Schmidt, 1988 ; Siegel, 1972 ; Thomas, 2003), nous le poussons à la faillite. Seul, le présent n'a pas de sens. Un travail sur l'authenticité est aussi un travail sur le temps. De plus, entre les difficultés de transmission de cet art et l'impossibilité de le *fixer* pour en parler, malgré les efforts de la vidéo et de la notation chorégraphique qui tentent de combler, autrement, ces *trous* dans l'histoire de la danse, comment être sûr que nous sommes authentiques à l'œuvre d'origine ? Les intentions originales et réelles de l'auteur et des premiers spectateurs sont très souvent inaccessibles (Thomas, 2003). Si nous reprenons ce que

⁶ Traduction libre de l'auteur. Texte original : « Dance exists at a perpetual vanishing point. At the moment of its creation it is gone... » (Siegel, 1972, p. 1).

nous avons dit sur la musique (section 1.2.4.), à l'instar du musicien, le danseur se trouve dans une situation où il y a des manques au sujet de l'œuvre d'origine (Main, 1995).

Comme le soutient Main (ibid.) : vouloir partir en quête de l'origine, c'est vouloir être authentique à l'œuvre d'origine. Par là nous rejoignons l'idée d'une quête d'authenticité à la Artaud (1985), c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas uniquement d'une nécessaire « régression dans le temps » (Borie, 1989, p. 61) mais plutôt d'un recours à un imaginaire primitif, à l'origine de la vie, un « retour aux sources » (ibid.). Ainsi, ce retour en arrière, qu'appelle naturellement l'authenticité, n'est pas uniquement un chemin fait en sens inverse mais plutôt, et surtout, une démarche d'épuration qui mène à l'essentiel et donc à l'origine. Pour le danseur qui s'appuie sur un entraînement du corps et une expérience de scène il s'agit de refaire le passé en enlevant les couches superficielles pour ne garder que ce qui doit être dit sans y ajouter un second discours commentant la contemporanéité de l'œuvre. La recherche d'authenticité questionnée ici est celle d'une recherche personnelle de l'interprète. Il n'y a pas nécessairement une quête de sens existentielle et ce n'est pas de tenter à tout prix de retrouver la vérité absolue. Sur ce sujet précis, nous pensons comme Thomas (2003), pour qui l'interprète en situation de reconstruction cherche à la fois à être authentique, auquel cas c'est d'être fidèle à l'esprit de l'œuvre d'origine, et à la fois à apporter son interprétation ou à être interprétatif de l'esprit de l'œuvre. C'est aussi ce que dit Bruce Baugh (1986) :

L'authenticité de telles réappropriations du passé se trouve dans la façon dont elles placent les possibilités du passé dans la situation actuelle et historique ; la seule tentative de « raviver » les styles passés peut être aussi futile et inauthentique que les tentatives de faire renaître les modes de l'existence humaine qui ne tiennent pas compte de la manière dont l'histoire subséquente a modifié ce qui est possible pour nous. Cependant, quand les possibilités du passé sont explicitement reliées à la situation actuelle, une nouvelle conjonction de possibilités et de circonstances émerge et constitue une interprétation originale du passé, qui le transporte dans le présent,

plutôt que de se réfugier en lui⁷.

L'authenticité exige un remaniement du passé, de l'histoire et du présent. C'est une relation triangulaire nécessaire pour quiconque se place en quête d'authenticité. Les distances situées entre ces trois points, les lignes les reliant sont comblées par le danseur. C'est là toute la signification de l'*inter*-prète : cet *entre* qu'il façonne avec ce qu'il est, avec ce qu'est la chorégraphie et les altérations de son histoire. Valaskakis Tembeck (2001) compare l'interprète qui reprend une œuvre de répertoire à une mère porteuse : il est en contact avec la source, mais il crée avec son propre corps, son expérience et sa vitalité actuelle, une œuvre d'art nouvelle. L'interprète est alors dans l'interprétation de l'esprit d'une œuvre tout en étant authentique à lui-même et à l'œuvre. Pour Thomas (2003), comme pour Bruce Baugh (1986) et Taruskin (1995), l'authenticité se trouve donc dans l'imaginaire de l'interprète et dans la conviction qu'il en a. Pour Godlovitch (1999) c'est une question d'intégrité, de respect profond envers de soi-même. L'un des sens de l'authenticité résiderait donc dans la croyance en l'investissement du créateur, de l'interprète et des spectateurs. Il ne renvoie pas à une seule vérité authentique mais à plusieurs vérités et même à plusieurs authenticités (Thomas, 2003).

Finalement, d'après Bruce Baugh, ce qui constitue l'authenticité ne se trouve pas nécessairement dans une création qui cherche à tout prix à être en accord avec l'œuvre d'origine et les développements techniques, mais se situe plutôt dans la manière de les dépasser, de les défier afin que la décision créatrice se manifeste comme telle, telle qu'elle est. L'authenticité se trouve ainsi dans le degré de manifestation de cette décision et fait appel à la cohérence entre la transparence des intentions créatrices et leur expression (ibid.). Par là, la boucle se boucle :

⁷ Traduction libre de l'auteur. Texte original : « The authenticity of such reappropriations of the past lies in the way they situate past possibilities in the current, historical situation ; the mere attempt to "revive" past styles can be as futile and inauthentic as attempts to revive modes of human existence that do not take into account how subsequent history has altered what is possible for us. When, however, past possibilities are explicitly related to the current situation, a new conjunction of possibilities and circumstances arises that constitutes an original interpretation of the past, and which brings the past into the present, rather than fleeing into the past » (Bruce Baugh, 1986, p. 382).

l'authenticité en danse serait d'être fidèle en même temps à ce qui est, aujourd'hui avec toute l'histoire accumulée et à ce qui devrait être. Le caractère double du danseur (re-créateur et innovateur) est présent non pas ponctuellement mais simultanément ou tour à tour. C'est un aller-retour constant : re-créateur, innovateur, regards sur le passé, actualisation, fidélité, interprétation.

1.2.6. États modifiés de conscience⁸

Qu'est-ce qu'un état ? Pourquoi parler précisément d'*états* d'authenticité ? Prenons, pour commencer, une définition officielle : un état est « une manière d'être physique ou morale [...et une] disposition d'esprit à un moment donné ». Il s'agit d'être « capable de », « être prêt à » (DPLI, 1996, p. 409). Nous pourrions déjà et simplement affirmer que l'état d'authenticité arrive quand l'interprète y est prêt. Mais *être prêt* relève aussi d'un ensemble de conjonctures dont les composantes peuvent être hors de la portée et hors de contrôle pour l'interprète. Pensons simplement au fait que la représentation commence en retard, qu'une ancienne blessure revient faire souffrir l'interprète sur scène, qu'un public soit particulièrement réceptif, qu'un bris technique survienne etc.

Cependant, comme nous l'avons vu plus haut (voir section 1.1.3.), il existe des moyens, des méthodes (surtout en théâtre, mais qui peuvent s'appliquer à la danse) pour favoriser cet état d'authenticité sur scène, pour justement être prêt à l'action et être capable d'agir. Il s'agit de quelque chose que nous pouvons maîtriser en tant qu'artiste de scène. Nous rappelons que Lion (2001) a élaboré une approche qui permet de se rendre disponible aux imprévus, un savoir-être spécifique.

Mentionnons aussi que le terme *état* suppose une volonté jumelée à une maîtrise et

⁸ Il est à noter que ces états ne sont pas des états altérés, expression très à la mode dans les années 70, qui est un calque de l'anglais (*altered states*) et qui n'est plus utilisée aujourd'hui en raison de sa connotation pathologique. L'expression *états modifiés de conscience* représente mieux ces états qui modifient la conscience sans égard à une connotation positive ou négative (, page consultée le 8 mai 2007).

une manifestation dans l'immédiateté. C'est de cette même volonté que parle Csikszentmihalyi (1997) lorsqu'il décrit sa théorie de l'expérience optimale : chaque être humain est maître de sa vie et de la direction qu'elle prend. Il entend par là que, malgré les contraintes que la vie nous impose, nous avons un pouvoir sur elle : il faut selon lui prendre appui sur les forces qu'elle nous donne. Les propos de Baruss (1996) sont semblables : pour lui, chaque personne possède en elle une échelle de valeurs toujours opérante qui se modifie en fonction des besoins internes et qui réagit aussi en rapport aux événements sociaux. Il s'agit donc d'atteindre un équilibre entre être conscient de ses propres expériences tout en étant capable d'en clarifier le sens et éviter de s'aliéner le monde extérieur. Nous reviendrons sur ce sujet un peu plus loin. Pour l'heure, afin de nous aider à mieux comprendre l'état d'authenticité, voyons en quoi il peut être considéré comme un état modifié de conscience.

De tout temps et à divers degrés, les états modifiés de conscience ont tour à tour été reconnus (particulièrement dans un contexte religieux) et marginalisés. Ils ont permis à l'Homme, à travers l'expérience vécue, de chercher des réponses sur l'existence de l'espèce humaine dans l'univers en manipulant lui-même sa propre conscience (Cohen, 1988 ; Hardy, 1988). En Occident, de manière générale, depuis le siècle de la raison et de l'objectivité (XVIe), les états découlant de la méditation, des drogues, de la transe, de l'hypnose ou des rituels de possession ont été synonymes d'inadaptations sociales, de déséquilibres mentaux, de para-normalité, de clandestinité, de répression, de sectaire. Mais, depuis la Seconde Guerre mondiale, les développements techniques et théoriques, notamment dans les domaines de la neurophysiologie, de la psychologie et de la biochimie, ont ouvert la voie à l'étude du fonctionnement du cerveau, du psychisme et de la conscience et ont favorisé la réintégration de ces sciences dans des préoccupations psychologiques, sociales et culturelles. L'importance de ces états pour l'humain a depuis été démontrée à

maintes reprises⁹ ne serait-ce que parce qu'ils sont maintenant en partie dégagés d'une répression sociale et que leur compréhension favorise la reconnaissance d'expériences intérieures (Cohen, 1988).

Cohen et Lévy (1988) définissent les états modifiés de conscience comme étant

tout état mental qui présente des différences significatives par rapport à l'état d'éveil habituel, qu'il s'agisse d'un état expérimenté par un individu ou reconnu comme tel par un observateur. L'état d'éveil habituel réfère à un mode de fonctionnement généralement caractérisé par la rationalité, l'action orientée vers un objectif et le sentiment de contrôler l'activité mentale (p.13).

Ces états rompent avec la stabilisation d'un état de conscience ordinaire. Ils sont naturels (non pathologiques), même s'ils peuvent être provoqués par des techniques thérapeutiques spécifiques ou utilisés dans certaines méthodes du développement personnel. Ils correspondent à un ralentissement des ondes électriques du cerveau (des ondes bêta à l'état de veille, aux ondes delta pour le sommeil profond). Le rêve et certaines maladies mentales sont ainsi des états de conscience modifiés indépendants de la volonté alors que l'hypnose et la consommation de drogues sont plutôt volontaires¹⁰.

L'état d'authenticité dont il est ici question peut être à la fois volontaire (par exemple lorsque l'individu utilise l'approche de Lion) et non volontaire (comme lorsqu'il survient un soir où l'interprète ne s'y attendait pas). Pour Flood Turner (2003), les états modifiés de conscience qui sont artificiellement provoqués n'enrichissent pas la personne qui les vit. Ce qui nous intéresse particulièrement ici est moins la façon dont ils sont induits que les résultats qu'ils provoquent : plusieurs « des processus neurophysiologiques et mentaux habituels sont transformés et de

⁹ Pour un résumé de ces études voir Cohen, Lévy (1988) et Hardy (1988).

¹⁰ Il faut noter que les états modifiés de conscience peuvent aussi être induits par des facteurs physiques comme l'hypoglycémie, la privation de sommeil etc. (Hardy, 1988). Ce ne sont toutefois pas ceux-là qui nous intéressent bien qu'ils peuvent contribuer à placer l'interprète dans un état modifié de conscience.

nouveaux paramètres cognitifs, jusque-là latents, apparaissent, affectant la perception proprio – et extéroceptive » (Cohen, 1988, p. 14). Ces auteurs, de même que Csikszentmihalyi (1997), insistent sur le fait que les expériences d'états modifiés de la conscience sont fortement teintées du contexte socio-culturel dans lequel elles prennent place. En ce qui concerne notre étude, nous supposons que les interprètes en danse assument individuellement l'apparition de tels états lors de leurs performances scéniques¹¹. Toutefois, nous sommes d'accord avec Cohen et Lévy (1988) sur le fait qu'il ne faut pas négliger l'influence du milieu sur la charge émotive que peut comporter une telle expérience.

Les expériences des états modifiés de conscience présentent des caractéristiques qui stimulent davantage l'organisme et qui agissent toutes, à des intensités variables, sur les systèmes physiologiques, psychologiques et nerveux de l'individu qui les vit. Voici celles qui nous préoccupent particulièrement (Cohen, 1988, p. 15 ; Hardy, 1988, p. 233 et 240) :

1. diminution ou augmentation des facultés d'analyse, de mémoire ou d'attention
2. altération de la perception du temps : contraction ou dilatation, sensations subjectives d'absence ou d'arrêt du temps ; sensation de durée infinie ou infime ; sensations d'une présence intense *ici et maintenant*
3. réduction des mécanismes de défense ; perte de contrôle qui entraîne soit un sentiment de vulnérabilité, soit une impression de puissance
4. labilité des émotions : extase, détachement, dépression ; diminution des inhibitions qui se manifeste par une expression d'émotions extrêmes, contradictoires et primitives
5. intéroception : distorsions et modifications de l'image corporelle : atténuation des limites corporelles personnelles ; dissociation corps / esprit, dissolution des frontières entre le moi et le monde
6. hallucinations, images visuelles intenses
7. réduction de l'activité consciente
8. sensation de vide mental
9. expériences d'illuminations, d'intuitions profondes et indicibles, de vérité
10. identification aux figures d'autorité
11. modifications des rythmes cardiaques et respiratoires
12. hypotension des muscles striés

¹¹ Il est hors de notre propos actuel de tenter de saisir la portée culturelle de ces expériences ou de comprendre comment elles sont reçues par le public.

13. relaxation des muscles squelettiques
14. attention diffuse ou focalisée
15. perception sensible accrue ou discriminative des différences
16. sensation d'ineffable : difficulté à communiquer la profondeur de l'état vécu
17. sentiments de régénération, d'éveil, de renouveau ou de renaissance
18. extéroception : altération de la vision perceptuelle du monde
19. capacité à accomplir des actions impossibles

À cette énumération, nous pouvons ajouter deux détails importants : souvent l'excitation d'un système est accompagnée de l'inhibition d'un autre et la sollicitation, à divers degrés, de ces systèmes affecte l'organisme et conséquemment modifie sa perception du monde (Cohen, 1988).

Mentionnons aussi les expériences mystiques et de méditation. Elles sont la plupart du temps vécues dans des contextes religieux et à forte charge culturelle. Elles ont comme objectif d'ouvrir un niveau de conscience alternatif qui permettrait de rendre compte de « la vérité profonde de l'univers » (ibid., p. 19). Ces expériences visent également à réduire les sources d'excitation extérieures et conséquemment à diminuer les émotions et la tension corporelle pour atteindre des états de conscience spécifiques caractérisés par une attitude d'abandon, une posture précise (par exemple être assis *en indien*) et « une position intérieure ouverte à l'expérience du moment présent » (ibid., p. 21).

Ce qui précède n'est pas sans faire penser au travail de Lion (voir section 1.1.3.) dont l'approche, rappelons-le, suppose que l'interprète dansant se concentre sur la recherche d'un point mobile dans son corps. L'action de perdre de vue ce point et celle de tenter de le retrouver place le danseur dans cet état que Lion nomme authenticité. Flood Turner (2003) confirme cette idée lorsqu'elle dit qu'il est dans la nature humaine de passer sans cesse d'un état de conscience à un autre sans le remarquer. Ces états changeants sont les conséquences de nos perceptions du présent. Dans la pensée de Lion (2001), l'interprète accepte, accueille les modifications de sa conscience. Il accepte de pénétrer plus profondément en lui (Flood Turner, 2003) et souhaite garder contact avec l'état de conscience modifié.

Hardy (1988) dresse le portrait des états modifiés de conscience en lien avec la psychologie. Par elle, nous apprenons que Shor (1969) a développé une théorie en douze points sur les processus qui produisent les états modifiés de conscience¹² (nous ne citerons que ceux qui sont réellement pertinents pour notre étude). Premier point :

L'état habituel de conscience est caractérisé par la mobilisation d'un système de références dans l'attention de base qui supporte, interprète et donne un sens à toutes les expériences. On appellera ce système de références une orientation généralisée et habituelle vis-à-vis de la réalité (Hardy, 1988, p. 223).

Toutefois, quelques états modifiés de conscience, comme l'absorption profonde dans une lecture, ne possèdent pas ce système de référence, qui représente notre vision du monde. Shor dit que ce système de références est une configuration de structures d'où dérivent l'image du corps, la conscience des autres, du monde et de soi, la perception du temps et de l'espace. Dans ce cas, lorsqu'il vit cet état, l'individu est conscient mais n'a de références ni à la réalité, ni à son identité. Ces états ont tous en commun le fait qu'ils modifient le système de références à la réalité ; le rapport au réel et à l'existence des choses est réorienté (ibid.).

Le deuxième point de la théorie de Shor nous dit que pour que l'orientation vis-à-vis de la réalité maintienne sa domination, « un effort mental actif qui cherche constamment à la perpétuer » (ibid.) est nécessaire mais que si l'énergie de cet effort diminue, « l'orientation généralisée vis-à-vis de la réalité tend à disparaître dans l'arrière-fond distant de l'attention et devient relativement non fonctionnelle » (ibid.). Nous retrouvons là exactement les mêmes manifestations que dans l'état d'authenticité de Lion (2001) (qui d'ailleurs a beaucoup étudié les états modifiés de conscience). L'intention consciente de demeurer dans cet état est un flux constant. Cette intention est instable et vulnérable à divers facteurs comme la fatigue, un bruit important, un instant de panique. Dans le cas de la création artistique, la direction de

¹² Tous les points de la théorie sont des citations intégrales de l'article de Shor dont les pages ne sont pas mentionnées dans le volume de Hardy.

l'attention vers la réalité est volontaire et elle peut être modifiée pour créer un nouveau système de références vis-à-vis de la réalité chargé de nouvelles valeurs.

Troisième point de Shor : « L'orientation généralisée vis-à-vis de la réalité se développe progressivement tout au long du cycle de la vie » (ibid., p. 225). Cela expliquerait-il le fait que pour nos cochercheuse les expériences d'états d'authenticité sont plus nombreuses en fin de carrière qu'en début ? La maturité et l'expérience de scène seraient-elles des éléments favorables à l'atteinte de ces états ? Dans son sixième point, Shor différencie les états de transe des états modifiés de conscience : dans les premiers l'orientation vis-à-vis de la réalité est inconsciente, non fonctionnelle et n'est plus en communication constante avec le monde. Dans les seconds, la personne demeure toujours en contact avec la réalité qui l'entoure tout en ayant son attention dirigée sur une action précise. De plus, l'orientation vis-à-vis de la réalité n'est jamais totalement dissipée, elle est en arrière-plan de « la conscience actualisée » (Hardy, 1988, p. 227). Elle peut donc toujours influencer ou répondre à une minime demande de la conscience. Par contre, l'individu n'est pas conscient qu'elle est momentanée reléguée derrière puisque dès lors il serait en contact avec elle et plus dans un état modifié de conscience mais dans un état d'éveil habituel. Ainsi, toujours selon Shor, pour être dans un état modifié de conscience, il faut à la fois débarrasser la conscience des jugements, de l'ego, des pensées courantes et à la fois garder contact avec la réalité.

Au point neuf, Shor explique que dans les états modifiés de conscience, l'individu place son attention, se cible sur un segment de la réalité, ce qui lui procure une signification particulière parce qu'il est isolé des autres segments et parce qu'il prend momentanément tout le champ de la conscience. Ce segment ne fait dès lors plus partie de la trame de références habituelles et fait dire à l'individu qui l'a vécu que ce moment était particulier, exceptionnel. En dix, Shor mentionne que des tâches peuvent s'effectuer même lorsque l'individu a quitté l'orientation généralisée vis-à-vis de la réalité. Cela est considéré comme un rapprochement vers son propre

inconscient (Hardy, 1988). Pour nous, il serait en lien avec le fait que l'interprète peut continuer à danser à l'intérieur d'un état modifié de conscience. Il arrive à exécuter les tâches qu'il doit remplir. Enfin, Shor mentionne au point onze de sa théorie que dans ces états « des modes de pensées dérivés des processus primaires fondamentaux peuvent accéder jusqu'à un espace juste en retrait de la conscience et orienter les expériences » (ibid., p. 229). Des événements refoulés peuvent ainsi venir s'exprimer dans les états modifiés de conscience. Cela peut créer notamment une sensation de rêve, d'un soulagement ou d'une résolution de conflit.

Nous pouvons compléter la théorie de Shor par celle de Tart (1969)¹³ pour qui « l'entrée dans un état modifié de conscience repose sur une dynamique de transition dans laquelle des forces [...] jouent conjointement, déclenchant des sauts consécutifs d'un état modifié distinct à un autre » (Hardy, 1988, p. 239). Pour Tart, les états modifiés de conscience restructurent la conscience. Pour ces deux auteurs, spécialistes de la question, ces états permettent à l'individu de se libérer de contraintes sociales, de s'ouvrir à une autre vision de la réalité et révèle « la profondeur de l'être, son individualité réelle, ses énergies inconscientes et ses forces de créativité » (ibid., p. 243). Quant à Flood Turner (2003), les états modifiés de conscience sont toujours en relation avec des états de conscience habituels. Dans les premiers, l'individu a une sensation d'enrichissement personnel qui se manifeste par une réceptivité et une sensibilité plus grandes de l'environnement et des autres. À toutes les frontières des états de conscience, une sensation de fragilité est présente. L'énergie circule mieux dans l'organisme lors d'états modifiés de conscience.

Les états modifiés de conscience servent aussi de moyens de guérison. D'aucuns pourraient également dire que les états d'authenticité s'apparentent aux rêves lucides (Hardy, 1988) (la seule différence, non négligeable, c'est que le danseur ne dort pas !). Ils seraient plutôt plus proches de l'état hypnagogique lucide, cet état

¹³ Pour un résumé de la pensée de Tart voir Hardy, 1988.

qui se trouve dans le passage entre la veille et sommeil (et qui intéresse surtout les spécialistes du paranormal). Il touche notre état d'authenticité dans la mesure où il apparaît subjectivement « comme un état dans lequel la rationalité et l'intellect perdent leur pouvoir de contrôle sur la conscience, laissant celle-ci se plonger dans une rêverie imaginative que l'on nomme "imagerie" » (ibid., p. 195). Il faut aussi mentionner que les états modifiés de conscience peuvent pour la plupart être induits par différentes techniques. Nous pouvons penser à l'hypnose, à la transe et à la méditation pour comprendre qu'ils ne sont pas uniquement le fruit de hasards ou de conjonctures particulières mais qu'ils peuvent également être provoqués.

Ces informations sur les états modifiés de conscience ne sauraient être suffisantes pour notre étude sans le concours de la théorie sur l'expérience optimale et le *flot* (*flow*) proposée par Csikszentmihalyi (1990, 1997). Le concept de *flot* contient trois éléments : la joie, la créativité et l'investissement total. Il est défini comme étant un état dans lequel l'activité que la personne exécute prend toute la place dans sa conscience. Plus rien autour n'a d'importance. Cet état survient lorsque l'énergie psychique, ou l'attention, est centrée sur la réalisation d'un objectif et lorsque les aptitudes pour atteindre cet objectif sont en concordance avec les actions à exécuter. Cet état provoque dans la conscience un sens de l'ordre, une façon de prioriser les actions qui crée une tension : être investi totalement dans l'exécution de l'action tout en demeurant en contact avec le monde qui nous entoure. C'est, selon Csikszentmihalyi, dans cette tension que le défi et le dépassement prennent place.

Le *flot* est à la base de la théorie de Csikszentmihalyi sur l'expérience optimale. Celle-ci touche à un sens profond du bonheur qui laisse dans la mémoire, la marque d'un idéal enfin atteint. Contrairement à ce que nous pouvons en penser, les moments d'expérience optimale ne sont pas des moments où nous sommes passifs et dans un état d'unique réceptivité : « les meilleurs moments arrivent normalement

quand le corps ou l'esprit d'une personne atteint les limites de ses efforts volontaires pour accomplir quelque chose de difficile et qui en vaut la peine »¹⁴.

Csikszentmihalyi soutient que l'état de *flow* est synonyme de maîtrise de sa conscience (ibid.). Il nous explique que la fonction première de la conscience est de trier l'information, provenant de l'extérieur comme de l'intérieur, de l'évaluer et de construire une réponse en déterminant des actions à exécuter. C'est la conscience qui permet d'établir des priorités dans la multitude de signaux que le cerveau reçoit. À force d'entraînement, un individu peut jouer avec sa conscience et ainsi manipuler ses expériences intérieures. D'ailleurs, qu'est-ce que la conscience sinon, tel que l'affirme Csikszentmihalyi (1990), que la capacité à agir sur le cours des événements ? En ce sens, la position de ce psychologue est phénoménologique : il pense que l'action mentale est mieux comprise si nous nous référons à l'expérience telle qu'elle a été vécue par l'individu. Le procédé par lequel les événements pénètrent dans la conscience est l'attention. C'est elle qui sélectionne ce qui apparaît à la conscience. Et, lorsque l'information est congruente avec les buts et les intentions de l'individu, l'énergie circule librement. Il s'agit du *flow* de l'expérience optimale. Ainsi, la capacité à organiser la conscience pour favoriser le *flow* procure une meilleure qualité de vie. Ajoutons que dans l'état de *flow*, les pensées, les intentions, les sensations sont orientées vers le même but, ce qui favorise une expérience harmonieuse et provoque un sentiment d'être avec le monde et les autres.

1.2.7. Conclusion

Que nous apprennent les quelques lieux communs de l'authenticité ? Ils nous mettent essentiellement en contact avec sa singularité. Ce parcours « vers l'infiniment petit » (Jourde, 2001, p. 63), vers l'origine, pose les bases d'un des

¹⁴ Traduction libre de l'auteur. Texte original : « The best moments usually occurs when a person's body or mind is stretched to its limits in a voluntary effort to accomplish something difficult or worthwhile » (Csikszentmihalyi, 1990, p. 3).

paradoxes de l'authenticité : la demande d'universalité versus la singularité (Warnier, 1994). À notre époque où l'industrialisation domine et où la mondialisation et la culture de masse sont partout présentes, le fait singulier arrive comme une bouffée de fraîcheur. En effet, comme Jourde (2001) nous le demande : « comment, sinon par perversion ou par snobisme, se refuser à l'authentique ? Comment ne pas considérer comme précieux, dans un monde voué à l'artifice, à l'adultération, à la série, cet alliage de vrai et de bon ? » (p. 15). Les lieux communs de l'authenticité nous révèlent que la volonté d'atteindre une universalité en s'approchant de la particularité, plutôt que de la quitter (Dartigues, 1972) ou de tendre vers le neutre et l'édulcoration, fait de l'authenticité un pont entre le personnel et quelque chose de plus large à l'image des liens qui se tissent dans une communauté.

Cette fission de l'universalité et du singulier contenue dans l'authenticité s'accomplit, se construit librement « par l'action sur les choses » (Warnier, 1994, p.180). Nous l'avons vu, l'authenticité n'est en effet pas passive mais largement active. C'est ce qui fait dire à Leibowitz (1971) qu'il faut parfois se méfier de la sédimentation du savoir autant pratique que théorique qui « masque, obscurcit les problèmes essentiels et empêche une véritable réactivation du texte sans laquelle il n'est pas d'interprétation authentique » (p. 45). L'authenticité est sans cesse en reprise sur elle-même. Cette prise d'action est le symbole de la responsabilité et de la pratique de sa propre autorité, définition première de l'authenticité. Pour un interprète qui danse, être responsable de ses actions suppose du même coup une disponibilité aux contingences de la scène. Cela nous rappelle que l'authenticité

ne doit pas être considérée comme un *état* idéal, comme une fin à atteindre, mais au contraire comme un appel à *faire*, à agir, à vivre pleinement pour soi et pour autrui une vie d'emblée engagée et risquée où tout est perpétuellement remis en jeu (Salzmann, 2000, p. 291).

L'authenticité n'est effectivement pas une fin en soi, elle est un parcours. Un parcours sinueux. Nous l'avons vu avec Sartre, Heidegger et Bruce Baugh pour

qui tendre vers l'authenticité trop directement fait perdre le cap. Elle ne se réalise pas en une ligne droite et il ne faut pas s'attendre à ce qu'elle le soit. Au contraire, Heidegger et Sartre nous ont démontré que l'authenticité est pleine d'ambiguïtés, de détours, de résistance, d'inconnus, de contraintes. Elle est désirable, certes, mais elle ne devrait pas constituer l'unique objet à atteindre.

La recension des écrits que nous venons de voir nous montre qu'il ne s'agit donc pas de vouloir être authentique mais d'avoir la conviction que c'est possible tout en prenant des moyens pour y arriver. De la certification et de la fausseté en peinture, en passant par la fidélité historique et l'autorité de la partition en musique, jusqu'à la problématique posée par le caractère éphémère de la danse, nous revenons à notre assertion de départ : l'authenticité semble équivoque. Jumelé à un état modifié de conscience, l'authenticité « exprime la qualité d'un être ou d'un mode d'être » (Jourde, 2001, p. 15,), en même temps que sa nature profonde. Sa richesse tient à la qualité de sa relation avec le passé et le monde tout autant qu'avec celle d'un individu face à lui-même et face aux autres.

1.3. La phénoménologie en danse

Le foisonnement de recherches, la diversité des disciplines et l'effervescence que crée la phénoménologie sont à l'image de sa complexité et de la richesse de ses concepts. Cela est d'autant plus vrai dans le domaine des arts qui trouve dans la phénoménologie une véritable source d'inspiration dont se servent plusieurs chercheurs. Cependant, peu d'ouvrages existent sur la phénoménologie en danse. Deux auteures en particulier s'y attardent : Horton Fraleigh (1987, 1999) et Sheets-Johnstone (1980, 1984, 1999). Elles abordent la danse d'un point de vue global et philosophique et ne s'interrogent pas sur une pratique spécifique de la danse (par exemple, l'interprétation ou le processus de création d'un chorégraphe) mais sur la danse comme phénomène entier, quoique Horton Fraleigh soit un peu plus ancrée dans le travail du danseur.

En plus de résumer la pensée de ces deux auteurs, nous relèverons quelques études en danse qui s'inspirent de la phénoménologie. Et, en amont, nous verrons succinctement de quelle manière est abordée la phénoménologie en arts. Sera mise en évidence, la spécificité de cette dernière en concordance avec le fait qu'il soit toujours question de vécu et d'une investigation sur les phénomènes. Mais d'abord, introduisons-nous dans le monde husserlien en extrayant de la complexe histoire de la phénoménologie quelques éléments inspirants et pertinents pour notre étude.

1.3.1. Introduction à la phénoménologie

Au tournant du XIX^e siècle, avant même qu'Auguste Comte (1798-1857) ne jette les bases de la pensée positiviste – dans laquelle la psychologie cherche « à se constituer comme science exacte sur le modèle des sciences de la nature, éliminant ainsi les aspects subjectifs, et donc apparemment non scientifiques, que comporte l'usage de l'introspection » (Dartigues, 1972, p. 15) – Jean-Henri Lambert (1728-

1777) utilise le terme *phénoménologie* pour la première fois pour présenter une doctrine de l'apparence (Lambert, 2002). Il faut ensuite attendre près d'un siècle pour que ce mot revienne dans le vocabulaire via Brentano (1838-1917). De ce dernier, Husserl (1859-1938), dont il a été l'élève, retiendra notamment que les phénomènes psychiques « comportent une *intentionnalité*, une visée d'objet » (Dartigues, 1972, p. 16). Selon les ouvrages, Brentano et Husserl sont considérés comme les fondateurs de la phénoménologie (DP), mais c'est généralement à Husserl qu'est attribuée la création de la phénoménologie.

À l'aube du XXe siècle, une crise se pointe et « se manifeste en fait comme l'éclatement d'un monde : le monde de la science, tel que la science le constitue et le voit, s'est détaché du *monde de la vie* (*lebenswelt*) » (ibid., p. 74). Or, si rupture il y a, c'est Husserl qui la provoquera, non pas en faisant « une coupure entre “le sujet” et “le monde” » (Deschamps, 1993, p. 12), mais à l'inverse en disant que « la conscience est liée au monde » (ibid.). Pour réaliser son projet de faire de toute philosophie une science rigoureuse, au même titre que les sciences de la nature, Husserl a placé les idées dans la conscience en prenant toutefois la précaution de ne pas les confondre avec celles qui relèvent de la psychologie (Dartigues, 1972). Puis, ayant recouru au principe d'intentionnalité issu de Brentano : « la conscience est toujours “conscience de quelque chose” » (ibid., p. 23), Husserl en arrive à montrer que la question de l'être ne peut plus se dissocier de son vécu ni du monde. La tâche de la phénoménologie husserlienne « sera donc d'analyser les vécus intentionnels de la conscience pour percevoir comment s'y produit le sens des phénomènes » (ibid., p. 28). Cette unité de la conscience et du monde à travers le vécu sera notre premier point de repère.

Second point de repère : Husserl cherchant à préciser les fondements de la phénoménologie, fait l'analyse de l'intentionnalité de la conscience. Notons au passage que la difficulté pour Husserl est de baliser ce qu'il entend par conscience puisqu'au tournant du XXe siècle l'analyse de la conscience appartient à la

psychologie (Thévenaz, 1966). En quoi la phénoménologie se distingue-t-elle de la psychologie ? La première caractéristique que Husserl détermine est empreinte de son esprit de mathématicien : elle manipule des valeurs idéales sans lien de correspondance obligatoire avec la réalité et, de ce fait, elle pose la question de la signification. Elle ne cherche pas ce qui se passe dans la conscience mais plutôt cherche « la signification de ce que nous avons dans l'esprit lorsque nous jugeons, affirmons, rêvons, vivons » (Thévenaz, 1966, p. 41). Qu'est-ce qui nous est donné de percevoir, d'éprouver à travers un objet qu'est, par exemple, un spectacle de danse ? Deschamps (1993) résume cette idée en disant que ce « qui lie la conscience au monde est l'intentionnalité, c'est-à-dire le pacte primordial qui existe entre eux » (p. 12). L'intentionnalité est la relation active de l'esprit à un objet qu'il soit réel ou non (DP). Par exemple, la droite que nous traçons pour relier des étoiles, n'existe pas réellement mais l'esprit en a l'intentionnalité. Pour Husserl, la conscience est toujours orientée vers un objet et « pour chaque objet visé par elle correspond un certain type d'intentionnalité, la signification étant la manifestation de ce type d'intentionnalité » (ibid.).

C'est donc par la signification que nous posons un troisième point de repère : c'est par l'entremise du sens que les phénomènes se livrent à nous et ceux-ci en sont toujours pourvus (Dartigues, 1972). Ce que Husserl nommera *l'intuition des essences* est fondé sur la constatation suivante : l'essentiel d'un phénomène se trouve dans ce « qui appartient en propre à son essence » (ibid., p. 35). L'essence d'un phénomène réside dans le fait qu'il ne peut se donner autrement. C'est la partie que nous ne pouvons supprimer sans que ne soit détruit l'objet lui-même. Le caractère de *nécessité* d'un objet s'oppose ainsi au caractère de fait. C'est la raison pour laquelle Husserl a construit une technique permettant à la pensée de ne retenir que l'essentiel du phénomène étudié. Pour

parvenir à l'essence, il ne s'agit pas de comparer et de conclure, mais de *réduire*, c'est-à-dire de purifier le phénomène de tout ce qu'il comporte d'inessentiel, de "factice", pour en faire apparaître

l'essentiel. Ce que Husserl appelle la "réduction eidétique" ne s'obtient donc pas par des manipulations, mais par un effort de pensée s'exerçant sur le phénomène dont on cherche le sens [...]. Ainsi, c'est par un effort mental que je parviendrai à découvrir l'essence (Dartigues, 1972, p. 34).

De nombreux ouvrages définissent, interrogent, élaborent tout le mouvement phénoménologique qui recouvre le XXe siècle en entier. La phénoménologie est un courant de pensée complexe dont la portée est large. En effet, elle se présente à nous autant comme philosophie, pratique de recherche qualitative, que comme description, méthode ou réflexion. Et, bien que beaucoup de disciples n'aient pas fondamentalement suivi Husserl et malgré le fait qu'ils aient par la suite dérogé du projet initial de la phénoménologie, toutes ses possibilités ont tout de même permis à celle-ci de renouveler l'application des méthodes des sciences humaines (Dartigues, 1972). Si nous arrivons à passer « des faits empiriques aux phénomènes, aux essences » (Thévenaz, 1966, p. 42), alors tout un champ d'exploration nouveau s'ouvre, celui de la description phénoménologique. De là proviendraient les applications multiples de la phénoménologie et ce dès qu'Husserl l'eut formulée.

1.3.2. Les notions clefs de la phénoménologie

Afin de guider le lecteur à travers la phénoménologie, nous verrons succinctement dans cette section les notions clefs de ce courant de pensée que sont le phénomène, la réduction phénoménologique et l'intentionnalité.

1.3.2.1 Le phénomène

Qu'est-ce qu'un *phénomène* ? Revenant à la racine grecque de ce terme, *phainomena* qui signifie « ce qui apparaît » (LEC, p. 7193), Dartigues (1972) dira ce « "qui se manifeste de soi-même", c'est-à-dire se montre soi-même et par soi-même,

et non comme indiquant autre chose ou indiqué par autre chose » (p. 126). Pour sa part, Thévenaz (1966) associe le *phénomène* au *Da* allemand, qui est « une zone de dévoilabilité [sic], une zone d'ouverture où quelque chose peut se manifester » (p. 64). C'est aussi pour lui une manifestation immédiate dans la conscience dont le saisissement se fait par intuition « avant toute réflexion ou tout jugement. Il n'y a qu'à le laisser se montrer, se livrer. Plus souvent nous entendons la citation suivante : *le phénomène est ce qui se donne soi-même* » (ibid., p. 41). Quant à Lyotard (1967), il s'agit de *cela* qui apparaît à la conscience, de « *cela* qui est "donné" » (p. 7).

En somme, le phénomène désigne ce qui se révèle de soi-même. Du phénomène à la phénoménologie – l'étude des phénomènes et non des faits – nous pouvons dès lors dire que cette dernière est avant tout une méthode vers une conscience plus aiguë qui change notre rapport au monde et notre attitude naturelle vis-à-vis de lui et de l'expérience que nous en faisons. La phénoménologie exprime ce changement : la « conscience prend ses distances vis-à-vis des choses, elle se donne toute liberté à leur égard, mais on s'aperçoit bien vite que c'est pour être plus fidèle à notre insertion essentielle dans le monde » (Thévenaz, 1966, p. 116). Nous revoilà ici « entrelacé avec le monde » dit Lyotard (1967, p. 54). Cela est d'autant plus vrai dans la danse contemporaine puisque s'il lui reste une dépendance c'est bien celle d'être en vie que par son contact avec le monde. Dans notre étude, il s'agit donc d'explorer « la chose même » (Lyotard, 1967, p. 7), celle-ci étant ce à quoi on pense, ce que l'on perçoit, ce sur quoi nous nous attardons, c'est-à-dire l'état d'authenticité de l'interprète en danse contemporaine.

1.3.2.2. La réduction phénoménologique

Le principe de la réduction phénoménologique élaboré par Husserl et dans lequel l'épochè s'insère, est un moyen d'atteindre les essences par l'entremise de la personne qui les livre. Ce principe vient répondre aux affirmations qui prétendent

que les descriptions du vécu et l'introspection sont totalement subjectives, vagues, changeantes et divergentes pour chaque individu et ne sont susceptibles d'aucun contrôle objectif. Pour Husserl la conscience est intentionnelle et obligatoirement dirigée vers l'objet. Elle n'est pas fermée sur elle-même, ni « prisonnière de sa particularité empirique, de l'immédiateté de son vécu » (Dartigues, 1972, p. 40). Elle a le pouvoir de viser une vérité universelle, par définition commune et accessible à tous. Ainsi, bien que la phénoménologie s'adresse à l'expérience d'un individu, il est rare, par exemple lorsqu'il s'agit d'oeuvres d'arts, qu'il soit uniquement question d'individus isolés. L'art en lui-même appelle à la communication sociale, aux échanges collectifs, aux actions communautaires (Wagner, 1978). L'interprète ne danse pas seul et pour lui-même mais également, et surtout, pour les autres.

L'épochè est la mise en suspens des connaissances théoriques d'un phénomène pour le laisser apparaître à la conscience tel qu'il se montre. Dans un premier temps, en-deçà de « la suspension du jugement » (Deschamps, 1993, p. 16) et de la mise entre parenthèses, elle est d'abord ce qui permet au phénoménologue de saisir le monde (Thévenaz, 1966). Dans un second temps, suspendant le monde, elle permet à la conscience de porter un regard sur elle-même, « d'être pleinement consciente d'elle-même » (Lyotard, 1967, p. 24). L'exemple d'un spectacle peut illustrer métaphoriquement l'épochè : l'espace scénique dans lequel entre un spectateur est déjà un espace réduit qui l'incite à se plonger dans un univers spécifique en laissant derrière lui ses préoccupations du jour. Le fait que son regard soit dirigé vers un événement précis sur la scène pourrait être une autre forme de réduction phénoménologique. Giorgi (1997) utilise également l'exemple d'un jury à qui l'on demande parfois d'ignorer le témoignage d'un individu. Les jurés doivent mettre de côté ce qu'ils ont entendu et ne tenir compte que des faits valables pour rendre leur verdict. Donc, appliquer l'épochè lors d'une réduction phénoménologique c'est mettre les a priori hors jeu, les mettre en attente simplement pour les rendre non influentes (Giorgi, 1997). Voici ce qu'en dit Thévenaz (1966) :

La méthode phénoménologique consiste, en effet, non pas à mettre en doute, mais à mettre entre parenthèses ; elle vise, non à réduire à l'*apparence* et aux faux-semblants, mais à faire *apparaître* pour mettre véritablement en lumière (p. 19).

Nous ne pouvons dissocier la réduction phénoménologique de l'attitude naturelle, définit par Husserl comme l'attitude quotidienne par laquelle nous prenons les choses pour acquises (ibid.). La réduction phénoménologique vise à modifier cette attitude en s'abstenant de considérer les choses et le monde comme établis et en tentant de comprendre leur raison d'être. « Autrement dit, elle n'accepte pas automatiquement de dire que quelque chose "est", mais cherche à comprendre ce qui motive un être conscient à dire que quelque chose "est" » (ibid., p. 346). En adoptant l'attitude de réduction phénoménologique, le phénoménologue cherche à se tenir au plus près du phénomène tel qu'il est livré par celui qui en fait l'expérience. Cette attitude permet d'être présent à l'expérience concrète. Ainsi, la réduction phénoménologique, en visant les phénomènes, débouche sur le sujet et nous rapproche de l'expérience de l'humain, de sa révélation.

Dans le cadre de notre recherche, le principe de la réduction phénoménologique, et l'épochè, devient un enjeu majeur puisqu'elle réduit l'homme, entendu comme une transformation vers une forme plus concentrée (essentielle et non appauvrie), « à ce cheminement de soi à soi qui fait de lui, non pas un être qui se découvre en tant que trésor caché, mais un être qui, en se dépouillant, s'éprouve vulnérable » (Thévenaz, 1966, p. 17). Parce que vouloir saisir l'état d'authenticité de l'interprète en danse contemporaine ne peut se faire que si ce dernier accepte de dévoiler sa vulnérabilité et nous livre ce qu'il a de profond en lui, ses racines, ses fondements reliés au phénomène. En dernier lieu, il faut dire que la réduction phénoménologique ne saurait être totalement complète. Nous verrons au chapitre II comment Giorgi utilise l'épochè et la réduction phénoménologique dans le cadre d'une recherche qualitative.

1.3.2.3. L'intentionnalité¹

Tout le concept d'intentionnalité proposé par Husserl découle de l'affirmation brentanienne « la conscience est toujours *conscience de quelque chose* » (Lyotard, 1967, p. 17). Nous ne pouvons pas éviter la conscience : elle est « le moyen d'accès à tout ce qui se donne dans l'expérience » (Giorgi, 1997, p. 343). Le caractère et le propre de la conscience est « d'être toujours orientée vers un objet » (DPL, p. 557). Ainsi, la conscience n'est jamais vide, tend toujours à investir un objet et est, de ce simple fait, intentionnelle. Deschamps (1993) dit de l'intentionnalité qu'elle est le lien entre la conscience et le monde : l'intentionnalité est ce par quoi la conscience se donne au monde. Cela implique nécessairement, et toujours, une relation de la conscience à un objet et de l'objet à la conscience. Pour Husserl, cette relation existe avant toute expérience et c'est par elle que notre connaissance est possible. Ce n'est donc pas tant le fait que le sujet est conscient de quelque chose, mais la façon dont les choses se livrent à la conscience du sujet. À la fois active et passive, la visée intentionnelle de « la conscience va au devant de ce qu'elle vise du monde et demeure prête et disposée à le recevoir ou à le laisser apparaître à elle comme un phénomène (ibid.). Partant de là, l'intentionnalité n'est pas seulement une relation fortuite envers un objet, mais une activité de la conscience qui procure du sens, une action de diriger.

Husserl distingue chacun des actes de la conscience par la noèse (intuition) et le noème (conception). La noèse est l'acte par lequel la pensée vise un objet. C'est l'activité de la conscience, la « visée intentionnelle de l'objet par la conscience » (ibid., p. 35), c'est-à-dire le processus par lequel l'expérience se vit. Elle renvoie au sujet en relation avec l'objet. Le noème est l'objet intentionnel de la pensée qui livre le sens de l'expérience. Deschamps (1993) le définit comme les « divers types

¹ Note : selon la plupart des dictionnaires et des ouvrages portant sur la phénoménologie, le mot intentionnalité s'écrit avec deux *n*. Mais dans *La phénoménologie* de Lyotard (1967) il est tout du long orthographié avec un seul *n*.

d'apparaître des phénomènes à la conscience » (p. 35). Il renvoie à l'objet en relation avec le sujet. Le noème est donc ce qui m'est donné d'éprouver – soulignons que le terme expérience vient du latin *experire* et veut dire éprouver (DP) - à travers un objet, comme à la vue d'un spectacle de danse. Par exemple, l'expérience du mouvement par le danseur représente le noème alors que les qualités esthétiques indiquent la noèse.

Donc, l'objet intentionnel est le noème et l'acte intentionnel est la noèse. La visée intentionnelle d'un objet par la conscience prend plusieurs formes : parler d'un objet, penser à un objet, imaginer un objet, le désirer, s'en souvenir ou le percevoir etc. (Bailey Braxton, 1984). Ainsi, pour avoir accès au phénomène (par exemple l'état d'authenticité) il faut miser sur l'intentionnalité. Ce qui veut dire qu'il s'agit de décrire la manière « dont je connais l'objet et dont l'objet est pour moi » (Lyotard, 1967, p. 17), donc de décrire ce qu'est l'état d'authenticité pour celui qui le vit. L'interprète en danse décrit la façon dont il perçoit l'état d'authenticité au phénoménologue qui, lui, s'intéresse au sens qu'à cette expérience pour le danseur.

1.3.3. Intersubjectivité

Aborder l'intersubjectivité dans le cadre d'une étude comme celle-ci est, selon nous, un passage essentiel parce qu'elle compose la trame de fond d'un regard phénoménologique sur l'interprétation. En effet, quelle est-elle sinon qu'une situation de communication, considérée sur le plan d'un échange de contenus (DPL) ? Cette étude se déroule bel et bien entre deux sujets, le cochercheur avec son expérience de danse et le chercheur, mais en réalité elle laisse son empreinte partout à l'intérieur de toute la démarche doctorale. Elle se retrouve, pour le cochercheur dans les expériences intersubjectives avec le public, le chorégraphe et ses partenaires et conséquemment dans les données de l'étude. Elle se vit par le chercheur dans l'analyse phénoménologique et dans la rédaction des résultats. Elle est présente dans

le travail de collaboration avec la direction de thèse ainsi qu'avec les personnes qui ont bien voulu lire cet écrit. En somme, l'intersubjectivité se lit dans les positions et les attitudes que chacun adopte dans la rencontre, parce qu'elle concerne, d'abord et avant tout, les rapports humains. Elle représente ce qui relie deux sujets en ne les dissociant pas de leur corps et du monde.

Ainsi, dans un premier temps, nous poserons notre regard sur l'intersubjectivité à travers les rôles du cochercheur et du chercheur dans le cadre de la description de l'expérience d'un phénomène. Dans un second temps, il nous apparaît pertinent d'examiner les liens qu'entretient l'interprète avec son entourage puisque ceux-ci scellent les conditions de leur subjectivité. C'est la raison pour laquelle nous nous attarderons à ce qui se passe entre les subjectivités, donc à *l'intersubjectivité*, dans la danse contemporaine.

1.3.3.1. Intersubjectivité en recherche

Parce que le chercheur tente d'avoir accès à un phénomène vécu par un autre, une recherche phénoménologique met nécessairement en avant-plan la question de l'intersubjectivité, vue dans un premier temps comme la rencontre des subjectivités de chacun (Deschamps, 1993). Nous verrons succinctement le rapport intersubjectif qui lie le chercheur et le cochercheur par le biais de la logique descriptive. Pour ce faire, nous nous appuierons principalement sur la pensée de la philosophe de la danse Sheets-Johnstone (1980) et sur celle de Giorgi (1997)². Mais avant d'exposer certains aspects de l'intersubjectivité, il nous apparaît primordial de prendre le temps de dire quelques mots sur la particularité du vécu d'une expérience dansée.

L'expérience dansée s'inscrit dans l'unicité de la danse dont l'une des particularités est son caractère éphémère. Lors de la création et de la représentation,

² Voir section 1.3.5. pour en savoir plus sur Sheets-Johnstone et le chapitre II pour Giorgi.

parce que les danseurs et les spectateurs sont complètement immergés dans la danse, il se forme quelque chose d'unique, de dynamique et de cohésif (Sheets-Johnstone, 1980). Pour Sheets-Johnstone, quand la danse nous est présentée, quand elle est là et existe pour nous (le public), elle nous entraîne tous dans son courant et nous fait vivre une expérience où, le temps de son accomplissement, les jugements sont suspendus. La qualité de l'expérience vécue ne dépend pas de notre connaissance de la danse ou d'une réflexion sur elle, ou même de notre rapport à elle, mais est plutôt dépendante de l'immédiateté et de la simultanéité dans laquelle la danse et l'expérience de la danse nous plongent (ibid.).

Cette philosophe insiste aussi sur le fait que rien de la danse n'existe avant sa création : c'est un art qui, par son mouvement, nous échappe sans cesse. Elle parle alors de la quiddité de la danse : quelque chose qui est créé et qui n'existe pas préalablement³. De plus, l'expérience du danseur se déroule en perpétuel mouvement : c'est une succession de moments en constante création. L'expérience de la danse vécue par le danseur et le spectateur disparaît au moment de son accomplissement. La danse et l'expérience de la danse n'existent que parce qu'elles sont créées et présentées devant public et, au moment même où cela s'accomplit, elles font déjà partie du passé. Dès lors, ce qui nous est présenté est contemporain à ce que nous percevons (ibid.). Autrement dit, la présentation est de même durée que la perception. Sheets-Johnstone ajoute que la danse est une expérience vécue dans le senti corporel. Cette faculté de présence du danseur à la conscience de son corps n'est pas rationnelle mais bien *expérientielle* (c'est le concept de *lived experience* de Sheets-Johnstone). Le vécu d'une expérience dansée a donc « un caractère strictement *individuel*, en ce double sens qu'il est le vécu d'un individu situé et daté et qu'il est lui-même un vécu qui ne saurait se reproduire. [...Il] faut saisir le vécu immédiatement, faute de quoi le vécu sur lequel on réfléchit *ensuite* est un nouveau

³ À ce sujet, Sheets-Johnstone se réfère surtout à Sartre (1943) et à Merleau-Ponty (1945).

vécu » (Lyotard, 1967, p. 51). Au moment de le décrire, il est toujours passé, mais son saisissement peut être possible par la description phénoménologique.

Dans le cadre d'une recherche phénoménologique, la description se trouve entre le cochercheur qui décrit son expérience et le chercheur qui saisit le vécu de l'expérience tel que le cochercheur le livre. La tâche de la description revient à ce dernier : il cherche à être à l'écoute du passage de l'expérience du phénomène vers la conscience (Merleau-Ponty, 1945). C'est par le cochercheur que l'expérience se livre, il est la clé de toute entreprise phénoménologique. Il en est aussi l'originalité puisque sa réalité sociale se confond dans son vécu. À titre d'exemple, la vocation publique de la danse se fonde sur la vie privée de l'interprète. Sans lui, nous n'avons pas accès à la pratique de la danse, à sa réalité vécue.

Toutefois, pour le cochercheur, il ne suffit pas de décrire empiriquement ou de décrire les éléments qui sous-tendent l'expérience mais il faut qu'il arrive à les déchiffrer. C'est pourquoi Giorgi (1997) affirme qu'il

est beaucoup plus difficile qu'il n'y paraît de décrire les objets de vécu exactement tels qu'ils sont vécus. Il faut éviter les constructions et les explications [...], ainsi que les interprétations théoriques qui servent d'explication *a priori*. Le chercheur doit aussi empêcher les sujets de généraliser et d'être trop abstraits dans leurs descriptions initiales, et il évitera du mieux qu'il peut les remarques vagues et superficielles de leur part. C'est la raison pour laquelle la question que pose la recherche vise habituellement la description d'une expérience qui se rattache à une situation spécifique. Cela contribue à garder le sujet dans le concret (p. 358).

Il précise aussi que les explications, les constructions et les interprétations « sont des façons de rendre compte du phénomène en fonction de facteurs extérieurs, alors que la description tente d'articuler le donné comme tel » (ibid., p. 350). Il n'est conséquemment pas question, dans une recherche phénoménologique, d'expliquer un fait, même s'il peut présenter un enrichissement inattendu et une nouveauté. Il ne s'agit pas non plus d'introspection. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Husserl s'est intéressé à la phénoménologie : les sciences se privaient selon lui d'une

partie du monde en ne s'attardant qu'au factuel et au mesurable. La pierre d'achoppement pour l'interprète lors de la description de son expérience de danse, est de prendre du recul vis-à-vis de lui-même à chaque mot prononcé. « Le risque est ici de voir se dissoudre la spécificité de la phénoménologie dans une sorte d'empirisme de la description "tout terrain" » (Janicaud, 1998, p. 100). Il doit tenter de laisser l'expérience revivre en lui sans dire ce qu'il en pense (rationnellement), mais simplement de dire ce qu'il ressent à son contact et sans oublier que

dans l'attitude naturelle, on a tendance à tenir les choses pour acquises et à admettre simplement que les choses sont telles qu'elles nous apparaissent. Mais on omet alors le rôle constitutif de la conscience, le fait que la façon dont les choses apparaissent est fortement fonction de ce qu'elles signifient (Giorgi, 1997, p. 348).

Décrire n'est donc pas se laisser aller au hasard de l'inspiration, mais en fonction de la recherche d'une forme prégnante et significative. La pratique de la description suppose de mettre tout en œuvre pour ne pas recevoir des impressions de l'expérience mais véritablement en saisir le sens. Pour celui qui décrit, il y a à la fois une sorte d'oubli de soi, de tout ce qu'il sait sur le phénomène, au moment même où il veut justement décrire sa propre expérience. C'est la relation entre le cochercheur et le chercheur qui leur permet de demeurer fidèle au phénomène d'où intersubjectivité (Deschamps, 1993).

Quant au chercheur phénoménologue, il tente, par les entrevues⁴, de laisser dire, laisser nommer. La difficulté réside dans la manière d'orienter le cochercheur vers une véritable description de son vécu et de son senti. La description phénoménologique doit ancrer l'interviewé dans son expérience passée et non dans sa conception de cette expérience. De plus, dans la logique de la phénoménologie laisser dire signifie aussi laisser apparaître. C'est ainsi, dans l'immédiateté de l'expérience dansée et dans la façon d'en rendre compte, que résident toute la problématique de la description de la danse et, en même temps, toute la tâche du

⁴ Ou par d'autres outils de cueillette de données comme le témoignage personnel, le récit de vie, le journal de bord.

phénoménologue : laisser apparaître ce qui est proche de celui qui vit l'expérience et, à la fois, ce qui lui est le plus obscur (Thévenaz, 1966). C'est partir « d'un jugement vrai [pour] redescendre à ce qui est *effectivement vécu* par celui qui juge. Or, pour saisir ce qui est effectivement vécu, il faut s'en tenir à une description épousant étroitement les modifications de conscience » (Lyotard, 1967, p. 48), sans la trahir et dans toutes ses nuances. La qualité des données ne vient qu'avec une fidélité au phénomène qui conserve « le caractère fluent et vague qui lui est inhérent » (Dartigues, 1972, p. 38) et qui tient compte de la polyvalence et de la fécondité de la phénoménologie. D'où l'importance de respecter l'épochè dans l'exercice de la réduction phénoménologique.

Pour Dartigues (1972) le phénoménologue ne pose pas uniquement un regard extérieur sur le phénomène mais tente de faire voir comment le phénomène se manifeste chez celui qui l'a vécu. Le chercheur phénoménologue sert de lien entre le phénomène et l'expérience et permet donc la révélation d'un discours qui fait voir le sens profond du phénomène par le biais du vécu d'un individu (puisque toute expérience est antérieure à sa description). Sheets-Johnstone (1980) dit que le phénoménologue se place dans une *pré-réflexion* qui est une quête de connaissance qui se veut intuitive au départ.

L'attitude du phénoménologue en regard du phénomène n'est ni objective, ni subjective, mais plutôt une attitude d'être présent au phénomène, pleinement et entièrement, intuitivement tel qu'il apparaît, sans le façonner d'aucune manière par des interprétations *a priori* ou des croyances⁵.

La complexité de la description et l'intersubjectivité font partie de la nature même de la phénoménologie. Elles rapprochent le chercheur et le cochercheur, l'un

⁵ Traduction libre de l'auteur. Texte original : « The phenomenologist's attitude toward the phenomenon is neither objective nor subjective, but rather an attitude of being present to the phenomenon, fully and wholly, to intuit it as it appears, without preshaping it in any way by prior interpretations or beliefs. He is thus led to describe the "lived experience" of the phenomenon, the essential relationship between consciousness and its world » (Sheets-Johnstone, 1980, p. 12).

accompagnant l'autre, et demeurent des questions incontournables à tout projet d'étude qui s'annonce phénoménologique.

1.3.3.2. Intersubjectivité en danse contemporaine

Nous proposons ici un regard sur l'intersubjectivité en danse contemporaine en prenant comme point de référence la position de l'interprète. Il sera de ce fait question de quelques relations qu'entretient le danseur, en tant que sujet, avec son entourage dans le cadre d'une création chorégraphique. Pour des raisons pratiques, celle-ci sera divisée en trois temps : le début de la création qui correspond aux premières répétitions en studio, la phase de maîtrise de l'œuvre qui s'étire jusqu'à la fin des répétitions et la période de spectacles. Chacune de ces phases met en évidence la position d'objet et de sujet de l'interprète ainsi que le passage de l'une à l'autre. Le sens commun de l'intersubjectivité, c'est-à-dire là où plusieurs subjectivités s'entrecroisent sur le plan d'un échange, nous intéresse particulièrement. En réalité, notre intérêt se porte davantage sur ce qu'il y a entre les subjectivités, l'*inter* de l'*intersubjectivité* et de l'*interprète*, qu'aux subjectivités elles-mêmes. L'interprète se trouve en fait à la jonction de plusieurs subjectivités.

Aller à la rencontre de l'intersubjectivité en danse, c'est parler de trajets vivants. C'est parler de l'interprète lui-même, de son corps, de ce qu'il vit et de l'incidence de sa subjectivité sur l'autre. Qu'est-ce que la danse sinon qu'un processus profondément subjectif dont nous admettons, avec Wagner (1978) et Horton Fraleigh (1987), que plusieurs subjectivités y sont présentes et qu'elles lient directement le danseur au chorégraphe et au spectateur par l'objet qu'est la danse ? Ginot (2001), historienne de la danse, se demande d'ailleurs s'il peut en être autrement :

Est-il possible de voir / penser la danse en dehors de la croyance qui nous fait confondre "le/la chorégraphe" (ou "l'interprète"), sa subjectivité, et son corps ? Peut-on voir "un corps" comme un objet,

autonome et indépendant du geste, de l'intention, de la subjectivité...Quelle danse émergerait alors ? Peut-on décoller la danse de la danseuse, l'oeuvre du chorégraphe, le geste du corps ? (p. 79).

Pour nous, comme pour Arguel (1992) et Horton Fraleigh (1987), l'interprète est si intrinsèquement lié à son corps qu'il est indissociable de l'œuvre qu'il porte. Le corps est ce que nous sommes, c'est-à-dire que « je n'ai pas un corps, je ne possède pas un corps mais je suis mon corps » (Horton Fraleigh, 1993). Il n'est pas quelque chose d'extérieur à soi mais il participe au soi. La subjectivité à laquelle nous faisons référence dans ce texte est de ce fait toujours incarnée, c'est-à-dire qu'elle ne réfère pas uniquement à l'être pensant mais surtout à l'être pensant en fine relation avec son corps, en totale présence à lui. Cela est particulièrement vrai pour l'interprète puisque sa subjectivité est inscrite dans sa *physicalité*. En effet, l'interprète construit du sens par sa chair et entraîne (entendu ici dans le double sens d'une préparation technique et d'une action de mener) le corps avec lui.

Cette introduction faite, parlons du premier trajet de l'intersubjectivité que nous proposons et qui met en relation la subjectivité du chorégraphe et celle du danseur. Au début d'un processus de création chorégraphique, le danseur peut être *utilisé*⁶ par le chorégraphe comme un *outil* d'expression d'une idée, d'un thème, d'une inspiration. Le danseur est alors, à divers degrés selon les chorégraphes, temporairement plus objet que sujet⁷. Plus objet parce que son rôle étant plus dicté par le chorégraphe que par ses choix personnels, sa subjectivité se place en arrière-plan, se met en veilleuse, le temps de reproduire aussi fidèlement que possible le sens, la sensation et la forme que le chorégraphe souhaite voir dans et par le mouvement (Newell, 2003). Moins sujet parce que sa subjectivité est comme dans un

⁶ Nous ne posons pas la question de l'instrumentalisation de l'interprète. Comment le chorégraphe se sert-il du corps de ses danseurs est un autre thème.

⁷ Nous faisons aussi référence à Horton Fraleigh (1987) : le corps-objet comme « l'objet de notre attention » (p.15).

repliement, comme voilée par la nouveauté de la rencontre et l'enjeu des premières répétitions : créer une œuvre artistique dont rien n'existe préalablement (Sheets-Johnstone, 1980). Évidemment, l'interprète est sujet à lui-même, par et pour lui-même mais il est aussi, et surtout, sujet pour l'autre, en l'occurrence le chorégraphe. Son rôle d'interprète l'oblige à être disponible pour l'initiateur du projet chorégraphique, ce qui nous semble être plus en rapport avec un trajet intersubjectif du chorégraphe vers l'interprète.

Ainsi, dans cette première phase, l'interprète se trouve, momentanément, dans la simple exposition de lui-même. Sa subjectivité, sans affirmation franche, se soumet à l'œuvre, aux intentions du chorégraphe. L'interprète se présente en état de réceptivité face aux propositions du chorégraphe. Même si chacun doit composer avec la subjectivité de l'autre, à l'aube du processus de création, la résistance de l'interprète comme sujet en face du chorégraphe doit être apprivoisée (et vice-versa). C'est une première mise en contact de deux subjectivités, un *frottement* qui implique un travail de reconnaissance de l'autre. En réalité, cette relation met en évidence le fait que la subjectivité du danseur n'est pas de même nature, en tout cas pas au même moment, que celle du chorégraphe. Ce dernier a une subjectivité d'action vers le danseur alors que le danseur a une subjectivité de disponibilité et de réception. Il propose et offre au chorégraphe *la surface* de sa subjectivité, comme une première couche. Chacun marche vers l'autre, l'œuvre devrait être leur point de rencontre. Par ailleurs, si nous dirigeons notre regard sur la position du danseur face à la danse, nous sommes d'accord avec Horton Fraleigh (1987) pour dire qu'au début leurs rapports sont objectifs puisque l'interprète doit saisir la danse, l'apprendre, affronter les obstacles qu'elle présente. La danse est au départ un objet qu'il doit assimiler. Ce n'est que lorsqu'il parvient à *devenir* la danse que l'objectivation se dissout pour faire place à une réelle incarnation et signaler le passage vers la seconde phase de la création.

Dès lors, le danseur se présente au chorégraphe en exposant davantage toute sa généalogie, son savoir-faire, sa personnalité, sa sensibilité. L'affirmation de la subjectivité de l'interprète prend les devants et nourrit le processus de création. Le bagage chorégraphique et interpersonnel créé par la première phase est jumelé aux multiples expériences individuelles du danseur et du chorégraphe (Praud, 1998). L'expérience intersubjective est ici faite d'individualités et de vécus qui se chevauchent l'un à l'autre comme dans un engrenage où objet et sujet se confondent indifféremment (Horton Fraleigh, 1987 ; Arguel, 1992). L'enjeu n'est plus de s'approprier mais de bâtir ensemble. L'intersection des expériences prime. C'est le croisement des subjectivités exactement comme l'affirme Merleau-Ponty (1945) dans ce passage : la subjectivité et l'intersubjectivité « font leur unité par la reprise de mes expériences passées dans mes expériences présentes, de l'expérience d'autrui dans la mienne » (p. XV). Ainsi, tranquillement, subtilement parfois, la subjectivité de l'interprète affirme sa présence et s'exprime par les mouvements qu'il propose au chorégraphe. Il construit par le fait même un second trajet où deux subjectivités se confrontent dans un va-et-vient fait d'échanges. En effet, le travail de répétition intensifie la présence du danseur lui permettant de dépasser « ses limites d'entraînement et de présenter au chorégraphe un corps beaucoup plus dense : un corps individualisé chargé de subjectivité, et un corps commun, regorgeant d'expériences partagées » (Lepecki, 1998, p. 186).

De plus, la liberté que possède le danseur de se projeter dans son environnement, de modifier son corps et de se mettre en situation, de n'être pas seulement lié à l'habituel, fait de lui un être qui habite les situations plutôt que de les subir ou d'en être seulement inclut. Il devient plus actif et assume sa part de l'œuvre qui prend forme⁸. Cela fait écho, une fois de plus, à Merleau-Ponty (1945) lorsqu'il parle des mouvements concrets quotidiens et des mouvements abstraits. Les premiers

⁸ À cette étape, proche des spectacles, la danse a en général une structure assez définie sans pour autant être figée (sauf pour les chorégraphies qui sont des improvisations totales). Danseurs et chorégraphe ont de la *matière* pour travailler.

font appel au corps comme d'un « moyen d'insertion dans un entourage familial » (Bernard, 1976, p. 46) et actuel, alors que les seconds se situent dans le possible avec la puissance de la création d'une situation plus souple et plus autonome. Les premiers seraient ainsi les mouvements plus présents en début de processus chorégraphique alors que les seconds seraient ceux qui interviennent plus tard et plus proche des représentations. Les mouvements ne sont à ce moment plus représentés en tant qu'objets, comme lors des premières répétitions, mais vécus émotionnellement avec une densité d'expériences. Ils passent d'une initiation à un nouvel environnement à une construction d'un devenir. La situation ne met plus seulement en cause deux subjectivités puisqu'une troisième présence, l'œuvre, commence à prendre une place. La subjectivité de l'interprète est alors faite des savoirs vécus corporellement lors de la création. Dorénavant, ce que l'interprète propose au chorégraphe est une subjectivité dense, consistante et significative. Le danseur contemporain apprend alors à savoir être l'intermédiaire entre le chorégraphe et l'œuvre : écouter, regarder, détecter le non-dit, le mettre en gestes, définir les termes, proposer d'autres symboles, réécrire les exigences, « transposer le réel » (Lepecki, 1998, p. 186), refaire autrement.

Puis, vient la dernière phase du processus chorégraphique qui porte pour ainsi dire le fruit d'une intersubjectivité arrivée à maturité. Un autre trajet est proposé : la danse du chorégraphe dans le corps de l'interprète est offerte aux spectateurs (Newell, 2003). À cette étape, le danseur est « tout entier subjectivité » (Henry, 1965, p. 194). Il resserre les liens entre le chorégraphe, lui comme sujet sensible et la danse objet. Cela décrit le passage de la danse-objet vers la danse-soi dont parle Horton Fraleigh (1987) : le danseur devient la danse sans se confondre totalement avec elle (auquel cas il deviendrait lui-même l'objet de la danse). Son statut d'*interprète* comme passeur prend ici tout son sens : il est le contact entre deux mondes. Dans cette nécessité d'une *interrelation*, d'un rapprochement, l'interprète est

celui qui réconcilie, qui donne des moyens d'être ensemble, de s'entendre (Jager, 2004). Il dialogue avec les pôles (le chorégraphe et le spectateur ou le chorégraphe et l'œuvre) pour qu'ils se comprennent mutuellement et se mettent au diapason.

Vu ainsi, il se présente comme un unificateur. Il offre une cohabitation des subjectivités. Sans cela, c'est-à-dire tant que la danse n'est pas vue par un public, quel qu'il soit, elle n'est pas objectivée et conséquemment, aux yeux de Horton Fraleigh (1987) et aux nôtres, elle n'est pas complétée. Un danseur débutant peut danser dans son salon et maîtriser une chorégraphie entière, si personne d'autre que lui ne la voit il demeure dans sa propre subjectivité et n'est pas dans une intersubjectivité. En ce sens, la démarche de création chorégraphique est véritablement une démarche phénoménologique intersubjective.

De plus, en représentation, pour laisser la place à la danse, l'interprète se tient comme hors de lui-même (par lui-même) dans un espace entre lui et le spectateur que l'on pourrait qualifier de transitionnel, mais, contrairement à la théorie de Winnicott (1975), cet espace ne lui appartient pas à lui seul. Il est commun, partagé avec les spectateurs. C'est le lieu de l'expression du sensible et de l'expérience. C'est là que s'abolit « la bipolarité du sujet et de l'objet, au profit d'un *se sentir* unique » (Richir, 1993, p. 98). Là, les frontières n'existent plus, la perméabilité des subjectivités est possible, d'où intersubjectivité. Il y a interchangeabilité des expériences. La danse ne prend son sens qu'à ce moment d'échanges, dans *des intersubjectivités* pourrions-nous dire (si nous admettons que plusieurs relations sont présentes, nous pouvons admettre, temporairement, plusieurs intersubjectivités). L'intersubjectivité dont nous parlons ici se situe donc dans le contact de l'interprète avec le public (Wagner, 1978) et inversement du public vers l'interprète. Elle se situe au-delà des croisements et du point de rencontre. Wagner (1978) et Martin (2001) parlent d'une réciprocité intersubjective entre les spectateurs et l'artiste de scène.

Il nous apparaît opportun d'ajouter que l'intersubjectivité c'est aussi l'acceptation du fait que notre présence est dépendante de celle des autres. Selon Salzmann (2000), tout acte de création chorégraphique devient objectif par la présence de la subjectivité de l'autre qui force immédiatement une nouvelle création. Jager (2004) lui, soutient que l'interprète crée par son action une nouvelle unité, un nouveau pont entre deux mondes. Dès lors, la distance entre l'interprète et le spectateur s'efface progressivement, elle fond comme de la neige au soleil. Leurs subjectivités se confondent et se rencontrent. Toutefois, une distance doit s'opérer pour l'interprète sur scène : le danseur ne peut demeurer dans une complète subjectivité. Il doit y avoir en quelque sorte « désistance du sujet » (Wavelet, 1995). Le danseur et le spectateur, doivent renoncer à une partie de leur subjectivité lors de l'événement scénique pour laisser place à l'œuvre (c'est d'ailleurs ce que fait le chorégraphe lorsqu'il *laisse* l'œuvre au danseur, il laisse une partie de sa subjectivité à un autre par l'intermédiaire de l'œuvre). Pour Merleau-Ponty (1945), il y a véritable intersubjectivité lorsqu'il y a, de part et d'autre, un double anonymat : celui d'une individualité absolue et celui d'une généralité absolue. Autour de l'individualité, il faut « un halo de généralité ou comme une atmosphère de "socialité" » dit-il (p. 511). C'est donc un esprit de partage et d'équilibre qui prévaut. Par une solidarité intersubjective, il ne devrait rester que le geste, que la danse, qu'une expérience collective (Salzmann, 2000).

Nous terminerons sur un dernier trajet de l'intersubjectivité en danse contemporaine qu'il ne faut pas négliger : les liens que l'interprète entretient avec ses partenaires. Les subjectivités de chacun faites des sensations de peaux, d'espace, du synchronisme et de l'écoute des autres, des émotions communes et des états individuels de chaque danseur s'influencent mutuellement. Nous pourrions parler d'une intersubjectivité sociologique qui met en rapport l'affranchissement de sa propre subjectivité vers un but commun. Peu à peu, les interprètes se dégagent de

l'expression de leur propre subjectivité pour laisser celle de l'œuvre prendre le dessus. La place de chacun comme sujet autonome est un aspect essentiel du plaisir de spectateur et de son jugement esthétique (Ginot, 2001). Sur scène, toutes ses subjectivités s'entrelacent, il y a interpénétration de la subjectivité de l'autre. Elles sont vécues par tous ceux qui participent à la présentation de l'œuvre et vécues par une volonté d'action commune. Elles sont des subjectivités agissantes dit Leibowitz (1971). Nous parlons alors d'une alliance intersubjective nécessaire pour que l'œuvre de danse s'accomplisse et existe.

1.3.4. La phénoménologie en arts

Jetons maintenant un coup d'oeil sur quelques ouvrages qui se préoccupent de la phénoménologie dans le domaine des arts simplement afin d'en démontrer leur proximité avec notre étude. La question des liens entre la phénoménologie et l'art a déjà été posée, notamment sous la gouverne d'Escoubas (1993, 1991), dont les travaux serviront à identifier quelques points pertinents pour notre étude.

De manière générale, les écrits d'ordre phénoménologique qui traitent de ces deux domaines (l'art et la danse) touchent avant tout aux arts visuels dont la peinture, le dessin et la sculpture en sont les principaux représentants (tel est d'ailleurs l'exercice de Merleau-Ponty (1964) dans *L'oeil et l'esprit*). Bien qu'il s'agisse de champs artistiques, nous pouvons d'emblée comprendre les différences, et surtout les lacunes, qui se présentent si nous tentons d'appliquer au domaine de la danse, ou même des arts de la scène, les problématiques soulevées par les arts visuels. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Wagner (1978) : il n'y a que dans le domaine de la musique et des arts de la scène que l'objet d'art est à première vue, non pas seulement un objet matériel indépendant de celui qui l'a réalisé – ce qui est le cas d'une peinture –, mais un objet *sensoriellement* perçu. Qui plus est, l'œuvre musicale (et dansée) ne prend réellement vie que quand elle est jouée et entendue (ibid.). Voyons comment le

pouvoir « générateur » (Dastur, 1993, p. 81) commun de plusieurs disciplines artistiques peut nous aider à comprendre la phénoménologie en arts.

Escoubas (1993) est une figure de proue, du moins en France, dans le champ de la phénoménologie en arts. Elle est à l'origine de plusieurs colloques sur le sujet dont *L'art au regard de la phénoménologie* qu'elle ouvre par une description des tâches de l'art à travers une définition de la phénoménologie. Elle explique d'abord schématiquement les trois sens du mot *phénomène*, tels que vus par Heidegger (1964)⁹, et que voici : 1) le phénomène est « *ce-qui-se-montre-en-lui-même, le manifeste* », 2) le phénomène se « désigne comme *apparence* », 3) « le phénomène est "apparition" de quelque chose » (ibid., p. 12-13). Le phénomène peut ainsi se montrer sous différentes formes et de diverses manières. C'est en cela qu'Escoubas voit l'une des tâches de l'art : « porter au paraître l'apparaître comme tel » (ibid., p. 13).

Selon Maldiney (1993), la phénoménologie est vue comme le « surprendre, là où l'oeuvre d'art s'origine » (p. 201). Selon lui, si nous sommes présents à l'oeuvre d'art naissante avec toute la tension, et l'attention, de notre corps, alors nous sommes dans l'attitude phénoménologique. Nous ne pouvons atteindre une oeuvre d'art que par le saut. Il faut s'y lancer. C'est pourquoi l'apparaître « d'une oeuvre d'art ne confirme ni les anticipations d'un projet ni l'espoir d'une attente. Il est un événement. Un événement transformateur » (ibid., p. 202). Le saut participe à cet événement. Maldiney examine les arts graphiques et les sculptures sous l'angle de leur apparaître et de leur fonction dans le monde. Selon lui, ce que la phénoménologie permet c'est de mettre à la vue la dimension formelle de l'oeuvre d'art. Conséquemment, l'artiste est là pour perpétuer « le moment d'ouverture, le moment apparitionnel d'autres failles, de ce trait de lumière, de cette traînée d'ombre, comme phénomène pur » (ibid., p. 223).

⁹ Pour l'explication complète voir Escoubas, 1993.

Le dossier intitulé *Art et phénoménologie* (Escoubas, 1991) comporte quant à lui deux versants. Le premier est une réflexion des fondements phénoménologiques, notamment selon la vision de Husserl, de Merleau-Ponty et de Lévinas, appliqués aux arts visuels. Le second procède en sens inverse, c'est-à-dire qu'il part des principes de l'art pour rejoindre la phénoménologie¹⁰. Notons qu'il n'est jamais fait mention de la danse dans cet ouvrage qui fait une sorte de bilan de l'incursion de la phénoménologie en arts. D'aucun nous dirait que nous pourrions extrapoler vers la danse à partir de l'art pictural. Certes, mais tel n'est pas notre but et nous pensons que le détour serait trop grand dans le cadre d'une étude doctorale n'ayant pas la peinture comme sujet. La danse est un art particulier suscitant des problématiques précises qui doivent être examinées d'un point de vue tout aussi spécifique. De cet ouvrage, seul le texte d'Escoubas (1991), qui affirme que l'art, « depuis toujours et en tout temps, *est* phénoménologique » (ibid., p. 10), nous fournit une piste de réflexion. Elle nous dévoile que, dans sa correspondance personnelle, Husserl, en mettant côte à côte l'artiste et le phénoménologue, met également en parallèle deux modes d'observation du monde. L'artiste ne se comporte pas « en chercheur naturaliste et en psychologue » (ibid., p. 14) pour s'informer sur la nature du monde mais plutôt, au moment où l'artiste considère le monde, ce dernier « devient pour lui phénomène » (ibid., p. 15). À l'inverse du phénoménologue, l'artiste ne vise pas

à découvrir le “sens” du phénomène du monde et à le saisir dans des concepts, mais à s'approprier le phénomène du monde dans l'intuition, afin d'en rassembler une abondance de formes et des matériaux pour des configurations esthétiques créatrices (ibid., p. 14).

Citons également un groupe de l'Université Concordia, dont fait partie Wagner (1978), qui s'est penché sur la description phénoménologique dans la recherche en éducation artistique. Selon Wagner, spécialiste en socio-phénoménologie, il existe un lien dialectique entre l'intention de l'artiste et la

¹⁰ Par exemple, certains textes traitent soit de l'ombre et de la lumière, du beau, de l'apparence ou du visible en peinture, soit de la pensée d'un Braque, Picasso ou Kandinsky.

technique nécessaire à toute réalisation d'une oeuvre d'art¹¹. Deux mondes sont mis en contact : celui du créateur et le monde du travail. L'objet d'art devient le médiateur des intentions esthétiques (ce que soutient également Horton Fraleigh (1987)) et l'objet de l'expérience artistique. Dès lors que l'artiste possède la maîtrise de son médium, son attention devient disponible pour exprimer la signification de l'oeuvre (Wagner, 1978).

1.3.5. Horton Fraleigh et le corps vécu

Se situant à la fois en parallèle et dans le sillon de la philosophe Sheets-Johnstone (voir section 1.3.5.), Horton Fraleigh (1987, 1999)¹² porte son attention sur une conception philosophique du corps dansant. Alors que Sheets-Johnstone (1980) dit que la danse apparaît comme une *force-temps-espace* (*forcetimespace*), Horton Fraleigh met en doute le fait que la danse apparaisse concrètement sous cette forme. La *force-temps-espace* est une abstraction qui ne prend une forme réelle qu'au moment où elle se manifeste dans la corporalité du danseur. « Je ne peux pas visualiser une danse sans visualiser un danseur. Je peux voir un mouvement humain incarné, mais je ne peux pas voir une *force-temps-espace* »¹³.

Avant de décrire son concept de *corps vécu* (*lived body*), Horton Fraleigh expose le contexte de la danse moderne en le plaçant en relation avec le ballet classique. À l'opposé de ce dernier qui utilise un vocabulaire stylistique et normalisé idéalisant les formes, la danse moderne ne s'appuie pas sur des conceptions de danseur ou de corps idéals mais mise plutôt sur la liberté et l'individualité. Les danseurs modernes ne peuvent pas s'appuyer sur la sécurité des règles qui gèrent les

¹¹ À titre d'exemples, Wagner entend par *technique* le maniement des pinceaux et des pigments ou l'utilisation d'un instrument de musique et la lecture d'une partition musicale.

¹² À moins d'indication contraire, toute cette section réfère à *Dance and the lived body* de Horton Fraleigh (1987).

¹³ Traduction libre de l'auteur. Texte original : « I cannot visualize a dance without visualizing a dancer. I can see embodied human motion, but I cannot see forcetimespace » (p. xxx).

décisions chorégraphiques du ballet classique. Ils doivent toujours rechercher en eux-mêmes. En plaçant l'expérience intime du danseur en son coeur Horton Fraleigh rejoint notre étude.

Elle élabore son concept de *corps vécu* à travers les théories de Merleau-Ponty (1945), Sartre (1943) et Ricoeur (1953). Pour arriver à une phénoménologie de la danse, elle applique le principe de la réduction (voir 1.3.2.2.) : elle met en retrait ses croyances qui obscurcissent sa compréhension et la dirigent dans des définitions superficielles. En s'appuyant sur la philosophie de Merleau-Ponty, Horton Fraleigh définit ainsi le concept de *corps-vécu* :

le corps est *vécu* comme un corps d'action. Le mouvement humain est une actualisation, une réalisation d'une incarnation. Le mouvement ne peut être considéré comme un médium dissocié d'une compréhension que le mouvement *est* corps, non seulement quelque chose que le corps accomplit de manière instrumentale lorsqu'il est bougé par quelqu'intermédiaire distinct, interne et séparable. L'incarnation n'est pas passive ; elle est articulée »¹⁴.

L'auteure nous rappelle aussi au passage que le corps n'est pas déterminé par des limites : nous créons notre propre corps à travers nos choix, dans l'action. Nous ne bougeons pas à cause d'énergies supérieures mais par nous-mêmes. Nous créons notre propre liberté. Cela nous renvoie directement à la définition première de l'authenticité : qui agit de sa propre autorité (voir section 1.2.).

Ce concept de *corps-vécu* est à la base de toute la pensée de Horton Fraleigh. Il concerne non seulement un savoir-faire corporel mais aussi un *savoir-exprimer* une intention esthétique par le mouvement ou un *savoir-crée* une gestuelle qui correspond à une esthétique déterminée ou encore un *savoir-signifier* en mouvement une parole de créateur. « Toutes ses formes de savoir sont des formes de

¹⁴ Traduction libre de l'auteure. Texte original : « the body is *lived* as a body-of-action. Human movement is the actualization, the realization, of embodiment. Movement cannot be considered as medium apart from an understanding that movement *is* body, not just something that the body accomplishes instrumentally as it is moved by some distinct, inner, and separable agency. Embodiment is not passive ; it is articulate » (p. 13).

connaissance (expérimentale) vécues corporellement. En tant que telles, elles sont des avenues vers une connaissance de soi »¹⁵. C'est parce que Horton Fraleigh attribue une primauté à l'expérience corporelle et à un rapport à soi dans une ouverture sur autrui que sa pensée est pertinente pour notre étude.

En phénoménologie, toute conscience a un objet. Horton Fraleigh parle plutôt de conscience pure qu'elle nomme le *corps-conscient* ou la conscience du corps et qu'elle relie obligatoirement à un état de corps. Le vécu est pour elle dans l'acte de danser. Lorsque le danseur n'a plus besoin de penser à la danse qu'il exécute, il devient centré sur l'action. Il n'anticipe pas le prochain mouvement et ne s'attarde qu'à ce qu'il fait. Il est spontanément dans la danse qui devient sa conscience. C'est cette dernière qui, dorénavant, le guide vers une valeur artistique. À ce moment-là, l'unité du corps, de l'action et des intentions est complète. « Dans l'action, je dois ne faire qu'un avec mes intentions. À ce moment, les intentions ne sont pas des objets ; elles cessent d'exister – elles ont disparu dans la danse ; ou je pourrais dire qu'elles sont devenues la danse »¹⁶. Lorsque la danse est ainsi vécue, lorsqu'elle est tellement *incorporée* par le danseur que son corps bouge aussi naturellement que s'il marchait, elle devient une quête universelle vers soi. Le danseur cherche alors à n'être qu'un avec ses actes. Il cherche à unifier corps-objet et corps-sujet. Il veut être présent pour la danse, ni plus ni moins. Plus le danseur est expérimenté, plus il devient habile à accomplir cette unification.

De toutes ses réflexions, Horton Fraleigh établit d'abord les conditions essentielles d'une structure phénoménologique de la danse artistique : le mouvement du corps humain, l'expression esthétique du corps humain et la créativité artistique. Puis, elle s'avance dans une définition phénoménologique : la « danse c'est le

¹⁵ Traduction libre de l'auteure. Texte original : « All of these forms of knowing how are forms of bodily lived (experiential) knowledge. As such, they are avenues for self-knowledge » (p. 26).

¹⁶ Traduction libre de l'auteure. Texte original : « I must become one with my intentions in action. At this point, intentions are not objects ; they cease to exist – they have disappeared in the dance ; or I might say, they have become the dance » (p. 41).

mouvement humain créé et exprimé dans un but esthétique »¹⁷ et conséquemment vers un résultat. L'expression est ici incontournable puisque c'est par elle que le corps entre en communication avec le monde. Le corps expressif tend vers l'autre (même s'il peut à l'occasion se retirer sur lui-même dans un cas de protection par exemple). Nous exprimons toujours quelque chose. C'est l'explication que donne Horton Fraleigh pour justifier qu'elle « n'est engagée dans la danse en tant qu'art que si sa danse est exprimée pour les autres et que si ses valeurs esthétiques sont réalisées entre nous [le danseur et le public] »¹⁸.

D'ailleurs, Horton Fraleigh et Sheets-Johnstone soutiennent que le mouvement dansé, créé, *performé* et présenté intentionnellement suppose deux niveaux : être capable techniquement de faire le mouvement et être capable de le présenter de manière expressive. Parce que la danse est la conscience du corps, elle forme le temps et l'espace esthétiquement. Elle fonctionne par le souvenir de l'expérience du corps que l'on active intuitivement et dans l'imaginaire par notre conscience kinesthésique (il en va de même pour l'état d'authenticité). Pour Horton Fraleigh, la conscience du corps est faite de l'expérience non pas seulement réelle, présente et perceptive mais aussi vécue. Cette présence dans la conscience du corps vécu n'est pas rationnelle mais bien expérientielle. En jetant ainsi les bases d'une réflexion phénoménologique sur le corps vécu du danseur et sur son expérience, Horton Fraleigh plonge dans le même thème que nous.

1.3.6. Sheets-Johnstone et l'expérience vécue

Dans son ouvrage phare, *The Phenomenology of dance*, Sheets-Johnstone tente de découvrir les structures intrinsèques permettant l'apparition de la danse

¹⁷ Traduction libre de l'auteur. Texte original : « Dance is human movement created and expressed for an aesthetic purpose » (p. 49).

¹⁸ Traduction libre de l'auteur. Texte original : « I am not engaged in dance as art until my dance is expressed for others and its aesthetic values are realized between us » (p. 57).

comme phénomène global. Cette idée de globalité est la clé de voûte de toute sa pensée. Pour elle, l'expérience vécue de la danse est entière. La danse est une forme insaisissable qui, par son mouvement, nous échappe sans cesse. Ce faisant, Sheets-Johnstone place la quiddité comme premier postulat : quelque chose qui est créé et qui n'existe pas préalablement. Cela se révèle lorsque nous appréhendons la danse dans sa totalité et c'est le caractère d'immédiateté de l'expérience vécue qui nous permet de saisir la danse dans sa globalité. Si nous nous retirons de ce moment éphémère, nous fragmentons l'ensemble du phénomène. C'est pourquoi, l'expérience vécue doit venir avant la réflexion. L'analyse descriptive de la danse permet de ne pas la diviser en petites unités qu'il faudrait ensuite rassembler afin de reconstruire le tout : « approcher la danse comme une essence phénoménale, c'est ne rien présupposer avant l'expérience immédiate de la danse »¹⁹.

Sheets-Johnstone utilise la phénoménologie pour atteindre le cœur de l'expérience, non pas en l'examinant comme la relation objective de l'homme et du monde, mais plutôt en s'attardant à la conscience immédiate et directe qu'a l'homme face au monde. Dit autrement, par l'approche phénoménologique, Sheets-Johnstone cherche une façon de décrire qui ne prenne rien pour acquis et qui, en même temps, ne réduit en rien l'expérience elle-même. La phénoménologie ne s'intéresse pas tant aux théories des phénomènes qu'aux descriptions de leur existence, ce qui veut dire à la façon dont ceux-ci apparaissent à la conscience. Fondamentalement, pour Sheets-Johnstone, l'homme est un être humain unique, un corps-conscient qui sait. C'est la raison pour laquelle elle propose qu'un questionnement sur le rapport de l'homme au monde se fonde sur une connaissance de ce corps-conscient dans le contexte d'un vécu avec le monde. Vu sous cet angle, vouloir saisir le sens de l'expérience de l'état d'authenticité à l'aide de la phénoménologie, c'est viser la même mire et être attentif aux rapports entre le vécu, le corps et le monde.

¹⁹ Traduction libre de l'auteur. Texte original : « To approach dance as a phenomenal presence is to presuppose nothing in advance of the immediate experience of dance » (Sheets-Johnstone, 1980, p. 8).

1.3.7. Autres recherches phénoménologiques en danse

En complément d'informations, nous pouvons mentionner quatre autres études phénoménologiques qui interrogent la danse selon d'autres points de vue. Citons d'abord Duffy (1972) qui porte son attention sur le phénomène de la subjectivité en se plaçant elle-même à la fois sujet de l'expérience et chercheur. Duffy s'interroge sur la projection en danse du point de vue du spectateur alors que nous nous intéressons au point de vue du danseur. Son étude décrit son expérience subjective à travers une analyse réflexive, telle que Husserl l'avait au départ définie.

Levi (1979) s'est plutôt intéressé à l'exploration du mouvement en tant que révélateur du subconscient et comme faisant partie de la subjectivité de l'individu. Une danse improvisée par deux couples de danseurs a été analysée et les danseurs ont été interrogés après leur performance sur leur sensations personnelles. Levi a utilisé le concept d'intentionnalité pour comprendre le mouvement. Son étude et ses observations ont révélé que les interactions entre les mouvements du corps sont plus profondes et représentent des sensations beaucoup plus subtiles que ce qui est consciemment évoqué par les danseurs. Elle démontre en fait que la phénoménologie peut permettre de découvrir le sens du mouvement dansé.

L'étude de Bailey Braxton (1984) porte quant à elle sur le sens plus général de l'expérience du mouvement dansé. En utilisant le principe de la réduction phénoménologique, le concept d'intentionnalité et l'approche herméneutique, l'auteur fait ressortir six thèmes principaux : la conscience kinesthésique, les sensations, un sens de soi, la concentration, l'utilisation de l'imagerie et la direction. Certains de ses thèmes trouvent un écho dans notre étude comme l'aisance dans le mouvement qui contribue à développer chez le danseur un sens de soi, comme le contrôle et le dépassement. Cette étude révèle avant tout le caractère éducatif de la danse : elle permet un développement personnel et apporte un sens à la vie.

La dernière étude que nous voulons mentionner est celle de Reinders (1991). À l'aide de la méthode de recherche développée par Giorgi (1985), l'auteur s'est attardé sur la créativité artistique d'un point de vue psychologique. Trois artistes ont participé à l'étude : un peintre, un compositeur et un chorégraphe. L'analyse phénoménologique révèle que le désir artistique par exemple du chorégraphe, est en lien avec un sens intuitif de l'objet intentionnel, le ballet, qui se concrétise, dans le travail, par une attention particulière à répondre aux demandes de l'objet, à écouter ce qu'il veut devenir. L'intuition et la perception artistique jouent un rôle primordial dans la démarche créative. Reinders explique que l'artiste vit une expérience dans laquelle tout à la fois il attend et il provoque l'émergence de l'objet.

1.3.8. Conclusion

En présentant les éléments clés de la phénoménologie comme nous venons de le faire, nous avons jeté les bases de l'approche phénoménologique que nous appliquons comme suit dans notre étude :

1. notre phénomène, c'est-à-dire ce qui apparaît à notre conscience, ce qui nous est donné immédiatement est l'état d'authenticité en danse contemporaine ;
2. c'est par la visée intentionnelle de la conscience que nous accédons immédiatement au phénomène ;
3. c'est par l'intentionnalité, comme une rencontre de nos subjectivités réciproques, que nous pouvons approcher l'expérience de l'interprète en danse contemporaine ;
4. c'est par la réduction phénoménologique que nous parviendrons à l'élucidation du sens de l'expérience de l'état d'authenticité.

Ce qui apparaît plus clairement avec cette énumération c'est que lorsque nous parlons de phénoménologie nous parlons toujours de liaisons, de relations, de contacts. Ainsi, comme Sheets-Johnstone, nous supposons que pour saisir

l'immédiateté de la danse, son expérience doit subvenir bien avant toute réflexion et au coeur même du geste. Comme Horton Fraleigh, nous pensons qu'il y a dans la pratique d'un interprète un passage inévitable d'une danse-objet vers une danse-soi. En chemin, l'intersubjectivité se présente. Comme Merleau-Ponty (1945), nous disons que le corps « en se retirant du monde objectif, entraînera les fils intentionnels qui le relie à son entourage et finalement nous révélera le sujet percevant » (p. 86). Dans le passage de la danse-objet vers la danse-soi, l'interprète accomplit un acte d'universalité. Par lui, par son corps le monde est en liaison avec les spectateurs.

Comme Deschamps (2004) nous croyons que la phénoménologie opère dans l'ouverture, qu'elle est une vision des choses et une inspiration constante. De plus, nous ne pouvons désincarner la phénoménologie de son auteur, Husserl (Deschamps, 2004). De même, nous ne pouvons retirer d'elle l'expérience du corps et le mouvement objet-sujet-intersubjectivité. Finalement, comme Husserl, nous voulons laisser parler l'expérience la plus vaste des hommes : « l'expérience éthique, juridique, religieuse, esthétique, pratique et non pas seulement théorique et épistémologique » (Ricoeur, 1953, p. 823).

CHAPITRE II

LA MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE

Nous décrivons ici notre méthode de recherche, la cueillette de données et leur traitement, ainsi que l'analyse phénoménologique de l'état d'authenticité de l'interprète en danse contemporaine. Parmi les méthodes de recherche qualitatives, s'inspirant des courants existentialiste et phénoménologique¹, lesquelles, malgré leurs issues différentes, cherchent toutes « à accéder à l'expérience authentique, au monde tel qu'il est originellement vécu par l'individu, dans le but d'interroger la genèse de sa signification » (Bachelor, 1986, p. 31), nous avons choisi d'être fidèle à la méthode phénoménologique de Giorgi (1997).

2.1. Spécificité de la méthode de recherche phénoménologique de Giorgi

La méthode de recherche que Giorgi (1971) a élaboré dans les années soixante-dix avec ses collaborateurs de l'Université Duquesne, se fonde sur les préceptes de la philosophie phénoménologique telle que Husserl la concevait au début du XX^e siècle. Rappelons que Husserl voulait avant tout faire de la philosophie une science rigoureuse, en démontrant que l'attitude scientifique traditionnelle se privait d'une partie du monde en ne s'intéressant qu'au factuel, ignorant ainsi toute sa part sensible. L'objectif de Husserl était de revenir à la réalité, de la voir, de la questionner et de redonner à la conscience le droit à la connaissance d'elle-même

¹ Les plus connues sont l'heuristique Moustakas (1990), l'herméneutique (Gadamer, 1999 ; Ricoeur, 1953 ; Van Manen, 1997) et la méthode de Bachelor et Joshi (1986) qui dérive de celle de Giorgi.

(Deschamps, 2004). En développant la phénoménologie, Husserl jetait du même souffle les bases d'une méthode (René, 1988). Giorgi, cherchant à légitimer la recherche qualitative et, en tant que psychologue, à trouver un moyen satisfaisant d'étudier les phénomènes humains, a mis au point une méthode dont la logique inductive consiste « à partir du vécu (soit de l'expérience) et à remonter habilement vers le concept » (Deschamps, 1993, p. 19), c'est-à-dire aller des données aux idées (c'est ce qui en fait une méthode probante pour l'étude de l'authenticité chez l'interprète en danse). Ainsi, à partir d'une expérience livrée à travers des données du vécu, il s'agit d'élucider le sens de celle-ci en le formulant en concept incarné.

Cette méthode reste fidèle aux principes philosophiques de la phénoménologie, que sont notamment le phénomène, la réduction phénoménologique, l'intentionnalité et l'intersubjectivité que nous avons décrits au chapitre I. En fait, ce que Giorgi a accompli c'est d'avoir été persévérant pour mettre en place une méthode structurée de recherche qualitative basée sur des concepts philosophiques inspirés de la phénoménologie. Il a conséquemment créé une nouvelle pratique, une pratique autrement philosophique. D'ailleurs, comme il le dit lui-même : « Ce n'est pas tellement que la phénoménologie s'oppose à l'empirisme, mais bien plutôt qu'elle se situe au-delà de lui » (Giorgi, 1997, p. 343). Pour lui, la méthode aide à élucider la phénoménologie. En ce sens, il a cherché à poursuivre le travail d'Husserl avec un souci d'application concrète en recherche.

Les principes qui régissent la méthode phénoménologique de Giorgi sont les suivants (Bachelor, 1986 ; Deschamps, 1993). D'abord, il faut demeurer fidèle au phénomène tel qu'il a été vécu par celui qui en a fait l'expérience, en l'occurrence l'interprète en danse contemporaine. Cela nécessite qu'il faille transcrire intégralement le verbatim tel qu'il a été énoncé par le sujet. Ensuite, la manière dont l'expérience est livrée doit être préservée. C'est là le principe de la primauté de l'expérience, qui fait référence à la *lebenswelt* (terme allemand traduit par le monde-

de-la-vie). Celle-ci renvoie au monde de l'expérience vécue, c'est-à-dire que par elle nous trouvons « l'essence de ce qui est perçu dans l'expérience que fait vivre le phénomène exploré » (Deschamps, 1993, p. 16). C'est donc par la *lebenswelt* que le cochercheur et le chercheur côtoient l'expérience. De plus, la nature de l'étude doit toujours demeurer descriptive puisque c'est par la description du vécu que nous pouvons atteindre le sens de l'expérience (voir sections 1.3.1. et 1.3.3.). Rappelons ici que, dans la vision phénoménologique, décrire c'est laisser apparaître le phénomène tel qu'il se donne par le biais de la nature intentionnelle de la conscience.

En d'autres mots, nous pouvons, « au moyen du langage, communiquer aux autres les objets de la conscience auxquels on est présent, et ce exactement tels qu'ils se présentent » (Giorgi, 1997, p. 349). De cette façon, les données descriptives recueillies portent elles-mêmes le vécu de l'expérience. Puis, parce que c'est par lui que le phénomène est saisissable, l'individu qui livre son vécu doit être mis en contexte. Il faut conséquemment sans cesse revenir aux données brutes de l'expérience et respecter le sujet dans ses propos, puisque la façon dont il rend compte de son expérience est indispensable à la compréhension du phénomène, au moment où il se laisse appréhender. Enfin, l'expérience doit être explicitée par l'analyse dont la logique repose sur le fait de « s'exercer à l'élucidation du sens intentionnel » (Deschamps, 1993, p. 19) du phénomène vécu. Voici ce qu'en dit Thévénaz (1966) :

La méthode phénoménologique consiste, en effet, non pas à mettre en doute, mais à mettre entre parenthèses ; elle vise, non à réduire à l'*apparence* et aux faux-semblants, mais à faire *apparaître* pour mettre véritablement en lumière (p. 19).

La phénoménologie est donc une méthode ouverte qui permet de rencontrer à la fois des critères scientifiques et phénoménologiques (Giorgi, 1985). À la suite d'Husserl, Giorgi a cherché à rendre concrets les fondements d'une philosophie aux multiples ramifications.

2.1.1. Légitimité du choix méthodologique

Au-delà d'un éclaircissement d'une pratique personnelle en tant qu'interprète, née d'une intuition naturellement formulée au départ par des bribes de lecture, l'utilisation de la méthode de recherche phénoménologique de Giorgi s'est graduellement imposée d'elle-même comme un moyen prometteur pour étudier la pratique de l'interprétation en danse en restant proche de ceux qui la font, les interprètes, rejoignant par là notre premier objectif. En effet, en faisant de l'expérience vécue le point central de l'étude, cette méthode permet de rester en lien direct avec le caractère empiriste de la danse, soit d'examiner en profondeur ou de poser un regard scientifique sur le faire. Toujours dans l'intention de comprendre les états d'authenticité, *comment interprète-t-on une danse ?* sera ainsi la question première à laquelle la méthode phénoménologique de Giorgi nous permettra de répondre. Trois motifs principaux justifient ce choix méthodologique.

Premier motif : la position du chercheur. En tant que chercheuse en formation, un désir similaire à celui dont parle Jourde (2001) a rapidement été identifié à savoir que, pour réaliser cette thèse, pour éprouver le réel dans sa plénitude, pour être là réellement, « je ne peux retrancher aucun de [s]es éléments constitutifs, ni en mettre entre parenthèses, dans l'instant de mon expérience, aucune dimension » (p. 37). La difficulté d'embrasser et de cerner l'état d'authenticité dans toute son étendue et le fait que cette étude soit une première expérience de recherche phénoménologique, a guidé notre choix sur une posture d'observant plutôt que d'observé. Nous exigeons donc de nous-mêmes une présence face au phénomène de l'état d'authenticité mais pas nécessairement une présence dans le phénomène. La méthode de recherche phénoménologique de Giorgi était toute désignée pour nous permettre de mettre en veilleuse notre connaissance de l'état d'authenticité en ne perdant aucun contact avec la réalité de l'expérience. Cette méthode nous offrait la possibilité de faire d'une pierre deux coups : saisir le sens d'une expérience précise

en demeurant proche d'elle, et avoir le privilège de mettre en parallèle et de compléter cette connaissance avec celle des autres, les interprètes. En fait, comme Jourde (2001), nous ne souhaitons pas tant savoir que

recueillir la présence. Etre là. Car la présence n'est pas, telle que je m'imagine qu'elle doit être [...], il s'agit de la mienne, de notre co-présence : être là, *en* être, en faire partie, me trouver tout entier concerné par ce qui y a lieu, concerné de manière privilégiée, comme ce en quoi la présence peut devenir sens (p. 36).

Second motif : l'avantage de la description. Avec la phénoménologie comme guide, les entrevues avaient pour but d'obtenir le plus d'informations descriptives possibles sur le phénomène et donc de ressusciter une mémoire incarnée pour faire jaillir le vécu. C'est tout l'intérêt d'utiliser la méthode phénoménologique de Giorgi : s'arrêter à un moment précis de la danse pour saisir ce qui est là, pour croquer l'authenticité sur le vif. Isoler ce moment précis de la pratique pour en saisir les modalités de production en laissant apparaître ce qui se présente. En arrière-plan, il s'agissait aussi de donner la parole aux interprètes.

Finalement, ce choix méthodologique est également fondé sur le fait que le but est de comprendre la pratique de l'interprétation autrement que par une accumulation de faits et d'observations externes. En plaçant l'interprète dans un contexte de description, il communique son vécu et nous donne accès au sentiment d'authenticité qui l'habite. Cette étude ne cherche pas à juger si l'interprète est authentique ou non mais bien à regarder un état qui est vécu comme étant authentique par lui. En voulant soutenir la pratique d'interprète et la recherche en danse, la nécessité personnelle et professionnelle d'avoir recours à une méthode de recherche éprouvée et reconnue répondait à un besoin de transmission de savoirs écrits.

En filigrane, se trouve, dans la pensée phénoménologique, le fait que la compréhension du phénomène se fait dans la perspective de l'être qui n'est jamais dissocié du monde. C'est ce qui permet de considérer l'interprète, et l'expérience qu'il vit, comme une entité à part entière, une source fiable d'informations. Le

soutien de ceux qui dansent passe avant tout par la reconnaissance de leur valeur et par leur insertion dans le monde. Le danseur n'est pas séparé « de la circulation de la vie » (Borie, 1989, p. 62), ni privé de contact avec la réalité mais il est « en possession du vivant [...], habité par les choses » (ibid., p. 63). C'est la raison pour laquelle, nous avons la certitude qu'entrer dans l'intimité d'une expérience rarement décrite et la communiquer par le biais de cette recherche, est en soi un moyen de comprendre la pratique de l'interprétation en danse contemporaine. Cette conviction est fondée principalement sur les écrits de Sheets-Johnstone (1980, 1984) dans lesquels elle explique que la description n'altère en rien la globalité du phénomène mais permet, au contraire, d'en saisir le sens dans sa totalité.

2.2. Cueillette de données

La cueillette de données s'est faite sous le mode d'entrevues individuelles périodiques avec trois interprètes, femmes, en danse contemporaine. Ces dernières, sujets de la recherche, sont nommées les cochercheuses. Nous avons fait de quatre à six entrevues par cochercheuse, d'abord pour acquérir un peu d'expérience en matière de réalisation d'entrevues et ensuite, pour arriver à obtenir de réelles descriptions du phénomène étudié et comprendre que certains éléments contextuels étaient moins pertinents². C'est la raison pour laquelle la première série de cueillette de données a été faite sous forme de projet pilote. Il s'agissait d'appivoiser la direction d'entrevues ouvertes et semi-dirigées, d'acquérir une méthode de travail, d'apprendre à s'abandonner au phénomène et, finalement, d'expérimenter le principal instrument de cueillette de données.

Avant d'entreprendre les entrevues, un protocole d'entente (consentement libre et éclairé) a été signé par les interprètes et la chercheuse. Ce protocole (annexe II), décrit en détail leur engagement réciproque et a servi à officialiser le début de

² Le détail de ces décisions au sujet des entrevues sera décrit au chapitre III.

l'étude. Il a également permis d'informer les interprètes sur les objectifs de l'étude et la teneur spécifique des rôles de chacun. Une seule précision s'impose ici : contrairement à beaucoup d'études qualitatives qui comportent des sujets humains et dans lesquelles l'anonymat et la confidentialité sont de mise, les trois interprètes ont exigé que leur visibilité soit assurée et que leur participation en tant que cochercheuses soit mentionnée dans tous les documents qui découleront de l'étude (dont le protocole d'entente). Toutefois, la précaution à prendre est d'être vigilant quant à la publication d'extraits ou d'éléments compromettant pour l'interprète, ce à quoi nous nous engageons en leur faisant approuver les textes. Le principe sous-tendant cette façon de faire est cohérent avec la présente étude : il s'agit de valoriser l'interprète qui danse en affichant clairement sa contribution³.

2.2.1. Choix et profils des cochercheuses

Des critères de sélection ont été énumérés avant la sollicitation des cochercheurs. Nous voulions des interprètes professionnels en danse contemporaine œuvrant dans le milieu depuis plusieurs années, qui soient des artistes engagés reconnus par leurs pairs et le milieu et dont l'interprétation se place au cœur de leur pratique. Ils devaient également assumer publiquement leur travail d'interprète et reconnaître dans leur pratique l'existence d'un état d'authenticité et en avoir fait l'expérience. Là, le terme cochercheur prend son plein sens : chacun voulait explorer cet état et partager son expérience en se reconnaissant apte à plonger dans l'intimité de leur démarche d'interprète, à décrire oralement leur vécu d'interprète et à reconstituer l'expérience d'un état d'authenticité à travers leur vécu.

Pour réaliser les entrevues avec trois interprètes en danse contemporaine, nous avons, dans un premier temps, fait une liste, parmi tous les interprètes membres

³ Cela réfère aussi au fait que le nom des interprètes n'est pas toujours mentionné adéquatement (comme dans les programmes de festivals ou sur des affiches publicitaires).

du Regroupement Québécois de la danse⁴, de ceux que nous connaissions pour les avoir déjà vus danser. Dans un deuxième temps, nous avons sélectionné dans cette liste ceux dont nous apprécions la qualité de leur engagement professionnel et de leur travail d'interprète. Dans un dernier temps, nous avons rédigé les critères de sélection (annexe I) et retenu ceux dont nous étions particulièrement touchés par leur recherche d'intériorité dans la danse.

C'est ainsi que nous avons sollicité six interprètes d'expérience (cinq femmes et un homme) en danse contemporaine qui ont lu les critères et le consentement avant de nous donner une réponse. Trois ont refusé de s'engager dans un tel processus d'articulation de leurs expériences personnelles pour diverses raisons dont le manque de temps et l'implication trop importante d'un tel projet. Une quatrième personne se disait intéressée mais l'échéancier proposé ne concordait pas avec son horaire de travail. Par contre, l'année suivante, elle était disponible à nous suivre dans cette entreprise de recherche.

Donc, au terme de cet exercice, trois interprètes représentant trois générations de la danse contemporaine au Québec souhaitaient comme nous saisir le sens de l'état d'authenticité : Lucie Boissinot, Jo Lechay et Sophie Corriveau. Il est opportun de souligner ici que chacune d'elles en était, à l'intérieur de leur carrière professionnelle et lors de la recherche, à une étape fort différente l'une de l'autre. Sophie Corriveau prenait un recul sur sa pratique, Lucie Boissinot mettait fin à sa carrière d'interprète (sans toutefois quitter la danse) et Jo Lechay n'était plus montée sur scène depuis plusieurs années. Chacune d'elles a vécu plusieurs fois, et même souvent, des expériences de l'état d'authenticité et comme elles ont été satisfaisantes pour elles, il leur était facile de les décrire. Enfin, soulignons que nous ne cherchions pas à dénombrer la totalité d'une population visée, ce qui est impossible dans le cas d'artistes, mais plutôt à aller suffisamment en profondeur dans les entretiens avec

⁴ Le Regroupement Québécois de la danse (RQD) est une association de professionnels de la danse, tous styles confondus. Pour devenir membre l'interprète doit faire la preuve qu'il oeuvre comme professionnel en interprétation. Peu d'entre eux ne sont pas membres du RQD.

chacune d'elles pour arriver à comprendre le langage du danseur, d'entretenir un dialogue avec lui et de tenir notre propre discours sur le sujet (Bernier, 1988).

2.2.2. Entrevues comme instruments de cueillette de données

Concrètement, parmi les différentes méthodes de cueillette disponibles en recherche qualitative⁵, nous avons opté pour une série d'entrevues régulières d'environ deux heures chacune, s'étalant sur une période approximative de trois mois avec chaque interprète (donc sur une période totalisant environ un an). Les entrevues se présentaient sous forme d'une conversation sur l'état d'authenticité. Le but est évidemment d'avoir accès au monde intime de l'interprète lorsqu'il vit une expérience de l'état d'authenticité, de rendre ce monde explicite et de produire un savoir sur ce vécu. Chacune pouvait également, au besoin, tenir un journal de bord pour y noter des expériences d'état d'authenticité qui lui venaient à l'esprit entre deux entrevues. Toutes les entrevues ont été enregistrées sur support audio et retranscrites telles quelles en données écrites. Une entrevue aux deux semaines étaient au départ prévue mais nous devions sans cesse nous ajuster aux multiples imprévus de la vie. Au final, il a été bénéfique de réaliser les entrevues sur une longue période puisque nous avons ainsi le temps de laisser décanter toutes les informations contenues dans les entrevues.

Trois types d'entrevues ont été réalisés. Le premier était de contact seulement et nous permettait de simplement éclaircir les interrogations, d'échanger sur la recherche en général et d'appriivoiser le phénomène de l'état d'authenticité. Les secondes entrevues étaient périodiques et représentaient le coeur de la cueillette de données. Enfin, après avoir *ressenti* une certaine *saturation*⁶ d'un côté comme de

⁵ Témoignage personnel, récit de vie, entrevues, observations participante, journal de bord, mixte.

⁶ Selon Bernier et Perrault (1988) la saturation est inatteignable dans le cas de l'art. « Tout individu qui participe à la condition d'artiste participe en même temps à la définition de cette condition, ce qui signifie qu'il est impossible en ce domaine d'en appeler d'un seuil méthodologique quelconque pour désigner la fin d'un terrain » (p. 36).

l'autre, c'est-à-dire après avoir constaté que l'état d'authenticité était amplement décrit et que rien ne pouvait s'ajouter, la dernière entrevue permettait de faire une synthèse des données recueillies et de compléter au besoin les informations. Cette étape de cueillette de données s'est étalée sur toute une année.

Un guide d'entrevue (en annexe) nous servait de référence. Ce guide explicite le sens préliminaire accordé à l'état d'authenticité, décrit les objectifs des entrevues et leur déroulement et donne des points de repère pour nourrir la discussion. Chaque entrevue portait sur l'état d'authenticité introduit par une simple question : « comment te sens-tu quand tu vis l'état d'authenticité ? ». Toutes les entrevues étaient préparées en fonction des notes prises lors des entrevues précédentes ainsi qu'à partir du contenu du carnet de bord s'il y en avait un. Bien que soigneusement préparées, les entrevues contiennent souvent des éléments imprévisibles. Les points de repère touchaient aux éléments suivants : le rapport à soi, le rapport au corps, le rapport au vécu, le rapport au monde (voir le guide d'entrevue à l'annexe III). L'origine de ces thèmes provient de trois sources : d'abord, de la structure du volume *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty (1945), qui comporte les titres suivants : le corps, le monde perçu, l'être. Puis, nous sommes inspirés des travaux de Giorgi (1971, 1985, 1997) et, finalement, des textes de Deschamps (1993, 2004). Cette façon de faire permet de rester en contact avec les principes même de la phénoménologie et avec les auteurs clé qui ont inspiré cette étude.

Tout au long du processus des entrevues, autant dans leur réalisation que dans le passage du verbal à l'écrit, l'attitude de réduction inscrite dans la logique de l'approche phénoménologique de Giorgi a été adoptée (voir chapitre I). Aussi est-ce dans le respect de cette attitude que s'est définie la qualité phénoménologique de notre démarche de recherche. Ainsi

[...] adopter l'attitude de réduction phénoménologique revient, d'une part, à mettre entre parenthèses les connaissances passées relatives à un phénomène afin de l'appréhender en toute innocence et de le

décrire exactement tel qu'on en a l'intuition (ou l'expérience) et, d'autre part, à retenir tout indice existentiel, autrement dit à considérer ce qui est donné uniquement comme il est donné, à savoir une présence ou un phénomène. Une recherche ne peut être dite phénoménologique que si elle comporte l'usage d'une modalité quelconque de réduction (Giorgi, 1997, p. 347).

Concrètement, il s'agissait de s'appliquer rigoureusement en tant que chercheuse à écouter l'interprète, à intervenir le moins possible ou seulement pour réorienter la discussion sur le vécu de l'état d'authenticité, à accueillir humblement l'expérience de l'interprète sans chercher à expliciter ou à définir. Et surtout, il fallait ne jamais mettre en doute les propos des cochercheuses. Se tenir sobrement auprès du phénomène, se laisser habiter par lui, l'écouter, regarder d'un autre regard exige temps, patience, persévérance. Pour Janicaud (1998) il s'agit d'une éthique : pour demeurer dans la logique phénoménologique, c'est une posture particulière qui est synonyme de retenue en soi des acquis et des conceptions du phénomène. Le chercheur se tient près de l'expérience, neutre et réceptif, en plaçant ses préjugés du phénomène entre parenthèses. Il accueille le monde, le recueille, le cueille. C'est en adoptant l'attitude de réduction, qui est bien plus qu'une procédure méthodologique, que le chercheur arrive à être présent aux phénomènes, à y être attentif sans les étouffer sous le poids de la clarté intellectuelle (Janicaud, 1998).

2.3. Méthode d'analyse

Devant le fait qu'il est difficile de parler de l'interprétation en danse contemporaine, autant pour ceux qui la pratiquent que pour ceux qui l'étudient, l'analyse phénoménologique devrait en faciliter l'explicitation et faire ressortir les structures du phénomène en laissant apparaître « ce qui d'abord et le plus souvent ne se montre pas ou "reste caché" (verbogen) » (Thévenaz, 1966, p. 60). C'est donc par l'analyse que nous arrivons à dégager le sens de l'expérience de l'état d'authenticité contenu dans les descriptions du cochercheur. Le chercheur entre ici pleinement en

scène : il tentera de saisir à l'intérieur même des propos livrés par le cochercheur, la signification de l'expérience de l'état d'authenticité. Pour ce faire, il ne suffit pas de s'attarder à la description empirique de l'expérience ou aux éléments qui la sous-tendent, mais il s'agit d'en déchiffrer les descriptions, car celles-ci renvoient elles-mêmes au « projet originel » (Dartigues, 1972, p. 108) dont elles ne sont que le révélateur.

À partir des données recueillies lors des entrevues portant sur l'état d'authenticité, l'analyse phénoménologique telle que proposée par Giorgi (1997) suggère de partir du singulier, les données brutes, vers un sens global qu'est la structure générale du phénomène. L'analyse comporte généralement les quatre étapes suivantes, que nous décrirons en détail ci-après :

- lecture des données pour en tirer un sens général
- division des données pour en identifier les unités de signification
- organisation et énonciation des données brutes dans le langage de la discipline du chercheur pour approfondir les unités de signification
- synthèse de l'ensemble afin de réaliser la description de la structure spécifique de l'expérience et de la structure générale

2.3.1. Lecture et sélection des données pour en tirer un sens général

La première étape réalisée dans l'analyse phénoménologique est la lecture de toutes les données brutes issues des entrevues. Ce parcours permet de visualiser et de prendre possession de la matière première de l'étude et déjà d'entrevoir certains grands thèmes qui ressortent naturellement. C'est une immersion du chercheur dans le coeur de l'étude. Il permet également de percevoir un premier tri des données, sans les manipuler, et d'identifier la nature de plusieurs segments de données. Cette première étape permet également d'entrer en contact avec le langage du cochercheur. De cette lecture de toute la matière recueillie (les treize entrevues), face à la grande quantité de données brutes, voici comment nous avons procédé pour sélectionner le contenu des entrevues à être analysé.

Avec la cochercheuse Lucie Boissinot, nous avons obtenu des données qui débordaient largement le phénomène de l'état d'authenticité. D'une part, beaucoup de questions étaient orientées sur sa formation académique, sur ce qu'elle pense de la danse, sur le bonheur, le rêve etc. À moins que des événements à l'intérieur de ces sujets n'aient provoqué ou influencé un état d'authenticité, ces données sont peu pertinentes pour nous aider à comprendre ce dernier. D'autres parts, une certaine partie des entrevues relevait de la pensée rationnelle et ne décrivait pas le vécu de l'expérience mais plutôt la conception qu'elle en a, comme dans les exemples suivants : « Je dirais que la plupart de mes états d'authenticité, tu sais mes plus beaux moments que j'ai vécus sur la scène, c'est justement dans ce fait d'être un humain, pleinement humain » et « Je pense que c'est de l'hyper concentration. Quand tu es très, très, très concentrés sur quelque chose tu oublies un peu, tu te laisses tomber un petit peu ». Nous rappelons les propos de Deschamps (1993) « le chercheur phénoménologue est d'abord intéressé par le vécu de la conscience ; ce qui signifie qu'il privilégie non pas ce que pense ou que conçoit son collaborateur [...], mais plutôt la manière dont ce dernier en fait l'expérience » (p. 63). Ce sont les raisons pour lesquelles, dans ce cas particulier, nous avons isolé pour l'analyse les passages qui étaient réellement de l'ordre de la description de l'expérience de l'état d'authenticité comme celui-ci :

Je me souviens d'un moment beaucoup plus jaune, très flamboyant où là, mon corps dansait tout seul. Tu sais quand le corps connaît tellement de chemins parce que tu l'as fait fois après fois, puis là il est parti tout seul, puis il bouge, puis il te surprend, il t'étonne, puis tu prends des chances. Tu te mets au défi puis là oup! tu te dépasses. Dans le dépassement oup! ça ouvre, ça ouvre dans des places où tu n'es jamais allée et puis c'est magnifique parce que là ça danse à travers toi (Boissinot, 2001).

Donc, dans le cas de Lucie, les données analysées se retrouvent conséquemment ça et là dans toutes les entrevues (six au total).

Pour Jo Lechay, aux problèmes de la description ci-haut décrits pour Lucie, s'est ajoutée une situation comportant d'autres difficultés. D'abord, comme la langue maternelle de cette cochercheuse est l'anglais, les nuances reliées à la traduction brisaient parfois le rythme de ses propos. Même si elle pouvait nous parler en anglais, les problèmes linguistiques ont façonné les données en des termes moins précis. Ensuite, de son propre aveu, il était difficile pour elle de parler d'elle-même, de ce qu'elle ressentait vraiment au moment de vivre l'état d'authenticité. Elle peut parler de l'état d'authenticité techniquement, mais les mots viennent moins facilement lorsqu'il s'agit de décrire en profondeur son expérience. Peut-être faut-il préciser ici qu'elle travaille avec une *approche* d'authenticité qu'elle et Lion (2001) ont élaboré pendant plusieurs années (voir section 1.1.3.). Il est apparemment contraignant pour elle de se détacher de tout ce travail de mise en forme de cette *approche* pour se concentrer sur les sensations que cette dernière a provoquées. C'est ainsi qu'elle pouvait parfois parler du senti des expériences mais plus en fonction du *comment* elle faisait pour s'y plonger, ce qui revient, en bout de ligne, à une description plus ou moins claire, de l'expérience mais dont les données sont utilisables et valables.

Enfin, elle avait tendance à illustrer souvent ses propos en prenant des exemples qui se trouvent en-dehors de sa propre expérience. Il a donc fallu, lors des entrevues subséquentes, ramener ces exemples à des situations qu'elle a vécues et faire les liens entre les histoires racontées et ses expériences à elle. Cet exemple démontre bien cette manière de décrire le contexte d'un état d'authenticité sans réellement parler de l'état lui-même :

J'avais une radio et c'était une machine où je devais mettre des jetons et ça commençait le son. Et quand je l'enlevais, le son arrêtait. Et Caroline était là à la régie et je mets le jeton, le son et à la fin de la chanson je l'enlève et le son continue. Je n'ai pas pensé à ce qu'elle va faire mais j'étais tellement dans mon personnage que j'ai donné un coup sur la machine et elle a coupé le son. Ça c'est aussi un moment très authentique parce que quelque chose est arrivé. Il faut aussi être présente à ces accidents qui arrivent (Lechay, 2002).

Par ailleurs, il était également difficile pour cette cochercheuse de parler au *je*. En parlant beaucoup en se tutoyant elle-même, elle marquait une distance entre elle et le phénomène diminuant ainsi la qualité des descriptions. C'est ainsi que, pour analyser les données provenant de ces quatre entrevues, nous avons sélectionné celle qui contenait le plus de descriptions du vécu de l'expérience de l'état d'authenticité, c'est-à-dire la deuxième, et nous l'avons analysée du début jusqu'à la fin.

Finalement, pour les données produites par Sophie Corriveau, nous avons analysé la seconde entrevue au complet. Par la suite, pour ne pas mettre de côté une partie des données qui pourraient être des descriptions pertinentes, nous avons également sélectionné et analysé les passages descriptifs des deux autres entrevues réalisées avec cette cochercheuse. Il va sans dire qu'après deux séries totalisant dix entrevues, la *technique* d'entrevue était vraisemblablement perfectionnée et il devenait plus aisé d'amener la cochercheuse à parler plus directement et à s'ouvrir plus rapidement et sans ambages sur l'état d'authenticité. La qualité des descriptions obtenues avec cette cochercheuse explique que trois entrevues furent suffisantes pour atteindre un point de saturation.

C'est ainsi qu'à partir de cette sélection, les données de nature descriptives ont servi à identifier les principales caractéristiques de l'état d'authenticité et à établir le rapport que chacun des cochercheuses entretient avec cette expérience. Les autres données, de nature contextuelles, ont servi quant à elles à dégager les profils des cochercheuses et à cerner leur manière de penser d'une perspective plus englobante et générale (voir chapitre III).

2.3.2. Identification des unités de signification

Une fois les données descriptives rassemblées en trois documents (un par cochercheuse), nous les avons relues en divisant chacun des textes en unités de signification, c'est-à-dire à chaque fois où nous avons perçu un changement de sens,

explicite ou implicite, dans la description. C'est un processus qui permet de découper la grande quantité de données descriptives en plus petites entités et ce, de manière à pouvoir les saisir et les appréhender dans leur totalité (Giorgi, 1997). Le chercheur ne fait que séparer une unité de sens d'une autre dans le cadre du texte : il ne remanie pas les données descriptives, ne les regroupe pas, ne les classe pas mais il les laisse dans l'ordre initial. Simplement, un trait indique le passage d'une à l'autre. Cette étape sert en réalité à discriminer le sens de la description selon la discipline de l'étude, en l'occurrence la danse, puisque, comme nous le savons, les unités de sens n'existent pas comme telles dans les données. Elles sont le résultat du travail du chercheur.

Cette division faite, les unités ont été placées dans la première colonne d'un tableau et dans un effort d'élucidation du sens que ces unités contiennent, nous les avons approfondies en les réécrivant dans une seconde colonne, cette fois dans les termes de notre compréhension. Soulignons que les données sont encore à cette étape une transcription littérale écrite de propos verbaux. C'est pourquoi dans cette première phase d'analyse les redondances, les hésitations, les phrases incomplètes, les anglicismes, les onomatopées ou les défauts de langue orale peuvent être éliminés et remis en forme de manière à rendre les unités plus intelligibles et plus claires. Outre le fait de transformer l'expression orale en expression écrite plus explicite, cela permet du même coup de structurer la description de la cochercheuse tout en conservant chacun des éléments de l'unité de signification originale. C'est également le passage des propos du *je* à la troisième personne du singulier. La *nouvelle* unité de signification devient le lien entre la perspective du chercheur et le phénomène (Deschamps, 1993) à travers les mots et le vécu de la cochercheuse comme dans l'exemple suivant :

Les mots de Sophie

Oui, une exposition de soi. Puis je me rappelle avoir commencé en étant presque comme en-dehors de soi, tu disais comment je suis "groundée". Puis de glisser dans quelque chose. J'ai vraiment la sensation d'être attirée et que ça ne vient pas tout seul, de là l'abandon. Tout à coup où est-ce que tu ne penses plus et que tu ne fais que vivre.

Les mots de la chercheuse

Sophie se souvient avoir atteint un état d'authenticité en ayant la sensation de s'exposer, d'être en-dehors d'elle-même tout en étant bien ancrée au sol, se laissant glisser dans quelque chose d'attirant, s'abandonnant soudainement au vécu immédiat ne comportant plus aucune pensée.

2.3.3. Approfondissement des unités de signification

Cette étape inaugure le procédé d'explicitation du sens et représente à la fois un second recommencement et une nouvelle description qui cherche à rendre les données encore plus explicites en regard de la danse. L'attitude ici consiste à exprimer les unités de signification de manière à approfondir le phénomène. Nous restions toujours très proches et très attachées à l'expression du vécu tel qu'il a été décrit par la cochercheuse, mais nous cherchions à nous rapprocher des termes propres à la danse. Il s'agit d'un approfondissement du sens de l'expérience vers un sens commun par l'usage de la variation imaginative qui est « de prendre appui sur l'expérience originaire du fait telle qu'elle lui a été livrée ainsi que sur la compréhension qu'il a de ce phénomène tout en élevant son entendement à ce qui est humainement saisissable du phénomène décrit » (Deschamps, 1993, p. 69).

Concrètement, cela peut par exemple être de regrouper en une seule phrase la même idée que la cochercheuse aura dite à plusieurs reprises dans l'unité de signification. Il s'agit surtout que la description que nous en faisons mette en relief, en des termes spécialisés à la danse, l'expression du vécu de l'état d'authenticité (Giorgi, 1997).

Les exemples suivants illustrent cette étape :

Unités de sens constituées par la chercheuse

Lucie décrit une expérience de l'état d'authenticité dans laquelle, à l'extérieur d'elle-même, d'un regard qui n'était pas fait de jugement mais plutôt étant comme un moment de suspension au-dessus d'elle, elle s'est vue elle-même être avec une ouverture extraordinairement grande.

Jo profite de ce moment pour se centrer, ramasser toutes ses énergies et se lancer dans la danse. Toujours en lien et en relation avec les autres, elle décrit le cercle d'énergie qui passe à travers son corps, entre elle et le public et entre elle et les acteurs.

Sophie sent la présence constante d'un oeil extérieur qui se promène et la regarde, faisant référence à un regard que l'on pose sur soi-même. Sophie sait que cet oeil est ouvert pendant qu'elle danse - elle peut donc l'oublier - et qu'il enregistre ce qu'elle fait, comme un témoin mémorisant, puisqu'elle peut à la fin se souvenir et analyser son expérience.

Unités transformées selon la perspective de la danse

Lucie se voit en train de danser, suspendue au-dessus et à l'extérieur d'elle-même. Elle ne se juge pas et s'ouvre à ce nouveau regard sur elle.

Jo se sent physiquement très centrée et pleine d'une énergie qui circule entre elle et le monde. Elle vit une forte relation aux autres.

Sophie sent la présence constante d'un regard extérieur qui ne la dérange pas et qui observe et enregistre ce qu'elle fait à la manière d'un témoin.

Suite à cette première énonciation des données en nos propres mots, nous avons appliqué cette même attitude et ce même procédé deux autres fois. Ce qui se présente est toutefois fort différent puisque les unités de significations deviennent de plus en plus claires et plus générales. Tranquillement nous percevons que, dans certains cas, s'élaguent des détails circonstanciels ou contextuels qui ne se révèlent pas essentiels au phénomène. C'est également le moment de regrouper les unités de signification qui expriment, en des mots différents, la même évidence et le même sens. Voici trois exemples :

Unités transformées selon la perspective de la danse

Quand elle vit un état d'authenticité, Lucie a l'impression que tout corps décolle du sol malgré la force gravitationnelle et l'énergie exigée par le mouvement chorégraphique. Très investie dans l'action et très connectée aux sensations de son corps, elle le laisse la diriger et prendre le contrôle de la danse. Elle

Unités de sens approfondies

Lucie fait l'expérience d'être portée par la danse. Elle vit une complémentarité entre l'abandon à son corps et la confiance qu'elle lui porte. L'intensité de son investissement dans l'action et de sa concentration canalise toutes ses énergies et lui procure une sensation de

n'avait plus besoin de penser et son corps respecte à la lettre l'exécution des mouvements.

Jo perçoit le monde extérieur à la fois dans une présence et une absence. Présence parce qu'elle est attentive, concentrée et consciente de ce qui l'entoure. Absence parce que sa priorité d'action est la danse.

Sophie sent que le temps s'est arrêté. Il ne compte plus mais il est toujours bien présent.

décollement.

Jo fait l'expérience d'une perception ambivalente du monde extérieur. Elle a la sensation d'être consciente de lui mais ne lui accorde pas toute son attention.

Sophie fait l'expérience d'une altération du temps : elle a la sensation qu'il s'arrête mais qu'il demeure présent.

Peu à peu le contenu des unités de signification se révèle de manière essentielle à la compréhension de l'état d'authenticité en faisant parler le sens de cette expérience. C'est ainsi qu'à l'aboutissement de cette étape d'approfondissement des unités, ressortira la structure du phénomène, à savoir le sens de l'expérience de l'état d'authenticité. Le sens a peu à peu émané pour nous par bribes et par lui-même, s'exprimant à travers des unités plus complexes et plus grandes. Finalement, c'est ici que nous saisissons le rôle majeur que joue l'intersubjectivité dans le processus d'élucidation du sens de l'expérience : la rencontre de nos subjectivités (celle de la cochercheuse et la nôtre) et la réciprocité de notre conscience et de nos perceptions sont mises à profit pour connaître ce que signifie *faire l'expérience de l'état d'authenticité en danse* et en rendre compte comme chercheur.

2.3.4. Synthèse de l'ensemble

Maintenant que ce procédé d'analyse a permis de faire parler le sens contenu dans les unités de signification, il s'agit de réunir, par un effort de synthèse, l'ensemble des énoncés contenus dans cette signification en un tout descriptif et cohérent. Nous entendons par structure spécifique, la synthèse descriptive du « sens qui persiste dans chacune des unités de signification » (Deschamps, 1993) et qui fait typiquement référence à l'expérience d'une seule cochercheuse. La structure

générale quant à elle rassemble toutes les structures spécifiques et exprime davantage les liens entre ses constituants. La description ainsi rendue est dite générale parce qu'elle va au-delà de la singularité.

Cette étape de synthèse permet donc de décrire la structure essentielle de l'expérience concrètement vécue. Les constituants de l'expérience qui commencent à surgir des unités de sens sont, rappelons-le, l'expression des relations que les unités de signification entretiennent les unes avec les autres et qui tentent de se dire. En effet, la structure générale de l'expérience se révèle non pas tant par les signes eux-mêmes, puisqu'une unité de signification en soi ne permet pas de décrire le phénomène dans son ensemble, que par la signification inscrite dans leurs liens. De plus, la structure n'est pas une fin en soi (Giorgi, 1997). Ainsi, c'est en faisant la synthèse de l'approfondissement des unités de signification que le sens se dégage.

Il est pertinent de mentionner ici la différence entre un thème et le sens recherché. Le thème reflète les caractéristiques de ce dont nous parlons, celles-ci étant déjà là, déjà contenues dans les unités. Le thème ne révèle pas la qualité essentielle du phénomène. Il est fermé, défini, univoque alors que le sens opère dans l'ouverture et dans la multiplicité des possibles. Le sens est dynamique et mouvant. L'horizon du sens est toujours ouvert disait Merleau-Ponty (1945). Il est inépuisable et chaque horizon renvoie à un autre. Le sens promet toujours autre chose à voir en même temps qu'il permet de voir quelque chose. C'est un stimulant pour l'imaginaire et il ajoute un niveau de compréhension supplémentaire.

Dans un premier temps, le sens est apparu en terme de sensations : sentiment d'isolement, d'ouverture, avoir l'impression d'être présente à tout, ce qui nous permettait de nommer les constituants de l'expérience vécue. Puis, dans un deuxième temps, nous avons regroupé les unités de signification transformées en fonction des constituants. Par exemple, chacune des cochercheuses a décrit une sensation d'être en relation profonde avec son entourage. Ces descriptions se sont donc retrouvées dans les structures sous : être en communion avec le monde extérieur. Dans un

dernier temps, pour réaliser la structure générale, nous avons repris les structures spécifiques pour les écrire en une seule description qui englobait tous les éléments constitutants et qui précisait encore davantage le sens de l'expérience. À ce sujet, Giorgi (1997) mentionne que si nous retirons une unité de sens de la structure spécifique et que l'essence du phénomène tient le coup, alors cette unité ne fait pas partie de la structure spécifique puisqu'elle est déjà implicitement contenue ailleurs. Donc, la structure spécifique comprend, du moins implicitement, toutes les unités de signification obtenues à la fin du développement. Dans notre étude, nous avons respecté à la lettre ce procédé d'analyse phénoménologique et réalisé la synthèse du sens spécifique et général de l'expérience de l'état d'authenticité auprès de Lucie Boissinot, Jo Lechay et Sophie Corriveau.

Finalement, il nous faut mentionner que la structure générale de l'expérience de l'état d'authenticité est rédigée selon des rubriques incluses dans les principes de la phénoménologie. Tout comme cette dernière, ces rubriques nous ont suivis depuis le début de la recherche jusqu'à la rédaction finale. Elles reposent en fait sur un rapport à l'expérience, au monde, à soi-même et à la danse. Dans toute expérience, il y a un rapport au monde, à soi et au sujet qui crée la particularité de cette expérience. Giorgi lui-même (1985, 1997) en parle lorsqu'il mentionne que le chercheur travaille dans le langage de sa discipline. Pour nous, c'est le rapport à la danse, pour lui c'est un rapport à l'apprentissage. Husserl aussi en parle, et c'est là sa principale contribution, lorsqu'il propose une méthode capable de rendre compte du contenu des phénomènes *expérientiels* complexes et dont les résultats ne sont pas simplement subjectifs mais peuvent réellement devenir des connaissances fondées et valables. Il implique par là la subjectivité dont nul ne peut se séparer, d'où le rapport à soi-même. Chaque expérience se vit avec sa propre subjectivité et aucune expérience ne peut se vivre sans un rapport au monde extérieur. Afin de suivre la démarche inductive proposée par la phénoménologie, ces rubriques nous servent donc de guides pour faciliter la lecture et la présentation de l'étude. Précisons qu'en aucun moment, il n'a

été question de faire *rentrer* une unité de sens à l'intérieur d'une rubrique. Au contraire, les données elles-mêmes se sont regroupées par le sens qu'elles contiennent.

2.4. Conclusion

En regard de ce qui précède nous pouvons ajouter que la méthode de recherche créée par Giorgi est moins un modèle qu'un guide ou une proposition de balises pour effectuer un parcours sinueux. Un parcours dont souvent nous connaissons nous-mêmes la direction mais pas nécessairement tous les détails pour y arriver. À l'intérieur de ce cadre défini et éprouvé par Giorgi et ses successeurs, se trouve une flexibilité d'actions qui permet au chercheur de s'adapter aux éléments de la recherche dont l'élément premier est le phénomène, c'est-à-dire le vécu de l'expérience. C'est ainsi que la méthode phénoménologique de Giorgi, du fait qu'elle s'assied dans une philosophie et dans un parcours historique complexe, a déterminé l'angle d'approche des états d'authenticité en danse.

Notre expérience avec la phénoménologie a été à l'image de son histoire : faite de multiples ramifications, versatile, « sinueuse et tâtonnante : reprise constante, exploration[...], perpétuelle remise en question. La phénoménologie, peut-on dire, allie paradoxalement deux qualitatifs réputés exclusifs l'un de l'autre : méthodique et tâtonnant » (Thévenaz, 1966, p. 33). C'est là toute sa complicité avec le travail du chercheur et de l'interprète en danse : méthodique dans la rigueur à travailler son corps, à le tenir prêt en toute circonstance et tâtonnant dans toute la recherche d'une expression à travers le mouvement, l'aléatoire et l'incertitude qu'impose ce métier. C'est en même temps toute la complémentarité (Thomas, 2003) que le chercheur et l'interprète partagent en travaillant ensemble sur la compréhension, l'importance et l'identité de la danse, peu importe que leurs sources soient orales, écrites ou kinesthésiques.

CHAPITRE III

ANALYSE DES DONNÉES ET RÉSULTATS

Dans ce chapitre, nous présenterons les résultats de l'étude accompagnés de toute la démarche d'analyse, depuis la cueillette de données jusqu'à l'élaboration de la description de la structure générale de l'expérience de l'état d'authenticité. D'abord, pour chacune des interprètes nous exposerons, dans l'ordre, son profil personnel et professionnel, incluant sa conception de la danse et du métier d'interprète, les faits essentiels de notre collaboration et ses observations sur sa conception de l'état d'authenticité en danse. Puis, nous traiterons pas à pas, toujours pour chaque cochercheuse, de la démarche d'analyse phénoménologique traçant ainsi les liens entre les unités de signification, qui émanent du contenu des entrevues réalisées, et l'approfondissement de ces unités jusqu'à l'explicitation du sens qu'elles contiennent, ce qui correspond à la description de la structure spécifique de l'expérience. Dans un esprit d'uniformité cette description sera exposée en fonction des grandes rubriques que sont les rapports au monde extérieur, à elle-même et à la danse, telles que prescrites par Deschamps (1993) et telles que nous l'avons mentionné au chapitre précédent.

Pour chacune des collaboratrices, nous prendrons soin de présenter des extraits d'analyse¹ pour permettre au lecteur de saisir de manière plus intelligible le cheminement que nous avons parcouru et ce, dans le respect de l'approche phénoménologique. Enfin, à l'aide de chacune des structures spécifiques de chaque

¹ Le lecteur trouvera en annexe une entrevue faite auprès de Lucie et les entrevues analysées de Jo et Sophie.

interprète, nous décrirons la structure générale de l'expérience de l'état d'authenticité qui est, en quelque sorte, la synthèse de la signification de cette expérience.

3.1. Lucie Boissinot

Lucie Boissinot est une interprète dans la quarantaine qui danse depuis son tout jeune âge. D'abord formée à l'École supérieure des Grands Ballets Canadiens, à vingt ans Lucie décide de se vouer entièrement à la danse contemporaine pour répondre à un besoin de liberté dans la danse. Elle s'évade donc au Toronto Dance Theatre pour apprendre la technique de Martha Graham avant de s'installer pour une dizaine d'années à Québec, cette fois comme interprète pour la compagnie Danse-Partout. Son parcours d'interprète se termine avec un travail à Montréal pour le chorégraphe québécois Jean-Pierre Perreault. Elle a récemment pris la barre, à titre de directrice, des Ateliers de danse moderne de Montréal, une école qui forme surtout des interprètes. Au moment des entrevues, elle était sur le point d'arrêter son métier d'interprète pour se consacrer à l'enseignement.

Lucie conçoit le métier d'interprète en danse comme un don de soi dans lequel la recherche d'états est un gage de professionnalisme. Comme interprète, elle mise avant tout sur la rigueur, la prise de risques et la persévérance. Sa préparation à la scène est longue : elle médite, se concentre en essayant de ne pas être dans le jugement d'elle-même. Lucie se fie beaucoup à une ligne d'énergie, dont un pôle passe par son front et l'autre extrémité est en rapport avec le sol en passant par les membres inférieurs. Stimuler cette ligne d'énergie lui permet de mieux danser et de favoriser l'émergence d'états particuliers. En périphérie de cette ligne d'énergie, ses mains sont la source de grandes sensations. Nous pouvons dire que Lucie est quelqu'un qui a à la fois la tête dans les étoiles et les pieds bien sur terre. Elle se voit en effet comme quelqu'un de vertical, avec de profondes racines.

Lucie se présentait aux entrevues avec une grande fragilité. Son travail d'interprète est pour elle un acte d'ouverture et de réceptivité qui la lie aux autres. C'est de cette manière qu'elle se livrait à nous en entrevue. À chacune des entrevues elle apportait de nouveaux éléments sur l'état d'authenticité, un peu comme un album photos auquel nous ajoutons des clichés. D'ailleurs, les états d'authenticité sont pour elle « une collection privée de petits délices ». Il est opportun de préciser ici que Lucie fût la seule des trois à tenir un carnet de bord dont le contenu nous a permis de réaliser les premières entrevues.

Lucie croit que la possibilité de vivre des états d'authenticité est donnée à tout le monde. Elle admet avoir vécu très jeune de tels états en plongeant dans un monde imaginaire et onirique. L'état d'authenticité est pour elle très empirique et il est lié aux buts que l'interprète se fixe pour lui-même. Il est l'expression d'une quête personnelle et idéale de l'artiste et transforme la réalité. Selon elle, l'état d'authenticité est teinté de ce que l'interprète désire vivre et, conséquemment, il est affecté par son degré de maturité et son expérience de danse. Il est le reflet d'une attitude professionnelle sans présomption et représente pour Lucie la récompense d'un parcours truffé d'embûches.

Elle pense également qu'elle n'a jamais vécu deux états d'authenticité semblables. Les circonstances n'ayant jamais été les mêmes, elle ne sait pas si l'état d'authenticité est imputable au contexte des représentations ou à l'état en soi, mais elle sait que cet état lui apprend des choses sur elle-même. Elle insiste pour dire qu'il faut être à l'écoute de l'émergence de cet état et surtout ne pas être dans le désir d'y accéder parce que, pour elle, l'état d'authenticité exige un abandon mental issu d'une consolidation de soi et de la technique. Toutefois, Lucie sait qu'elle doit lâcher prise pour que son corps la surprenne, à défaut de quoi elle se prive d'un grand plaisir par lequel commencent l'ouverture et l'acte de générosité. C'est la raison pour laquelle Lucie affirme que de tels états ne peuvent être dans une intention de contrôle. L'état

d'authenticité peut émerger autant du brouillon, du désespoir et du manque de temps que du travail, de l'effort et de la rigueur.

Chez Lucie, l'état d'authenticité survient lorsque la chorégraphie lui laisse beaucoup de place pour s'exprimer dans toute sa spontanéité, pour être dans l'invention du moment. En se plaçant dans de tels états, le mouvement et les sensations lui parlent, évoquent des images et elle reçoit les nouvelles informations sans les provoquer. Elle se rend compte qu'il se passe quelque chose de particulier, comme si elle était, en périphérie, témoin d'elle-même momentanément, le temps de s'en rendre compte. L'état d'authenticité est à la fois dans l'irréalité et dans le concret. Irréel parce qu'il est difficile de croire que de si grandes sensations sont possibles et concret parce qu'elle sait qu'elle l'a bel et bien vécu.

3.1.1. Analyse des unités de signification

Pour illustrer le travail d'analyse phénoménologique, nous présentons, dans les pages qui suivent, une succession de colonnes où nous voyons apparaître, par un effort d'élucidation, le sens que cette expérience nous révèle. Ainsi, la première colonne comprend les données descriptives des entrevues classées en unité de signification. Ensuite, dans la seconde et la troisième colonne, nous observons l'approfondissement de l'unité de signification qui s'opère, c'est-à-dire la transformation des unités selon la perspective de la danse, pour parvenir, à la dernière colonne, à l'ébauche du sens qui tente de se dire. C'est en procédant ainsi que nous parvenons à décrire la structure spécifique à chaque cochercheuse, de l'expérience de l'état d'authenticité en danse contemporaine.

Unités de l'entrevue	Unités de sens constituées par la chercheure	Unités de sens transformées selon la perspective de la danse	Unités de sens approfondies
<p>Pas du tout tendue, au contraire. Ça bouge tout seul. Ça bouge et ça ouvre. C'est ce que je dirais plus. Ça ouvre. Les mouvements sont absorbés dans ce qu'ils sont.</p>	<p>Lors de l'expérience de l'état d'authenticité, Lucie dit que son corps est détendu, qu'il s'ouvre et qu'il bouge tout seul et que les mouvements sont absorbés en eux-mêmes.</p>	<p>Lors d'une agitation kinesthésique, son corps est dans la détente, l'ouverture et l'autonomie. Tous les mouvements sont en harmonie, quels que soient leurs qualités.</p>	<p>Lucie fait l'expérience d'une détente du corps malgré l'effort exigé par le mouvement. Le relâchement et l'ouverture de son corps favorisent un état d'équilibre et d'harmonie.</p>
<p>Il y a des moments d'immobilité habitée très forts dont je me souviens. Mais si je suis plus en agitation kinesthésique, c'est loin d'être tendu, c'est le contraire. Il y a une harmonie dans la coordination, l'initiation des mouvements se fait, ils s'enchaînent les uns aux autres en harmonie, quelles que soient les nuances, les différences, les contrastes rythmiques ou dynamiques.</p>	<p>Lucie se sert du souvenir d'un état d'authenticité très habité et très fort dans lequel elle était immobile, comme un contre-exemple pour décrire que, lors d'une agitation kinesthésique, son corps est détendu et que toutes les composantes des mouvements sont en harmonie peu importe leurs qualités.</p>		
<p>Mais c'est très déconnecté du monde en même temps que très branché dedans.</p>	<p>L'état d'authenticité procure la sensation d'être très déconnecté du monde mais par contre Lucie est très branchée sur lui.</p>	<p>Lucie a la sensation d'être à la fois isolée et en liaison avec le monde.</p>	<p>Lucie fait l'expérience d'une ambivalence dans son rapport au monde extérieur.</p>

J'ai eu presque l'impression de décoller du sol. Ça c'est une impression, mais le mouvement était très énergique. J'étais dans quelque chose de presque, pas violent, mais une chose allait dans l'autre très rapidement. C'était un enchaînement très serré de mouvements au sol, qui repoussaient le sol, qui remontaient, qui retombaient, qui faisaient beaucoup appel à mon centre d'énergie, mon chi, parce que ça demandait beaucoup de forces. Bien sûr se mouvoir au sol ça demande une grande force au niveau du centre, des abdominaux tout ça. Et ça c'était très investi, extrêmement actif et à un moment donné, la connexion était tellement forte, la connexion kinesthésique de tout mon corps, ça marchait tellement que j'ai décollé. Je n'avais plus du tout besoin de penser, le mouvement a pris le dessus sur moi et je n'étais pas du tout dans la perte de contrôle. Je ne dérapais pas, il n'y avait pas de

Alors qu'elle était au sol, Lucie décrit l'impression que tout son corps décollait du sol malgré la qualité énergétique du mouvement chorégraphique qui l'attirait vers le bas et qu'elle devait combattre par la force de son centre d'énergie et de ses abdominaux afin de remonter. Elle associe son investissement dans l'action et sa forte connexion kinesthésique comme étant responsable de cette impression de décolllement. Conséquemment, sans aucun danger, le mouvement ayant dès lors pris le dessus sur elle et sur son corps qui dansait tout seul, elle n'avait plus besoin de penser, n'était pas dans la perte de contrôle et ne s'écarterait de ce qu'elle devait faire.

Quand elle vit un état d'authenticité, Lucie a l'impression que tout son corps décolle du sol malgré la force gravitationnelle et l'énergie exigée par le mouvement chorégraphique. Très investie dans l'action et très connectée aux sensations de son corps, elle le laisse la diriger et prendre le contrôle de la danse. Elle n'avait plus besoin de penser et son corps respectait à la lettre l'exécution des mouvements.

Lucie fait l'expérience d'être portée par la danse. Elle vit une complémentarité entre l'abandon à son corps et la confiance qu'elle lui porte. L'intensité de son investissement dans l'action et de sa concentration canalise toutes ses énergies et lui procure une sensation de d'envol.

danger. Mais ça dansait tout seul, ça dansait.

Et là j'ai vraiment eu l'impression que « ça » dansait à travers moi et que je n'étais plus du tout en proprioception. J'étais dans un état presque d'envol, d'ouverture extrême, un instant de...« tabarouette! ».

C'était comme si je m'étais vue moi-même. J'étais à l'extérieur de moi et je me voyais être. Et ce n'était pas des yeux de jugement c'était vraiment, tu sais, pas comme un voyage astral, mais c'était comme un petit moment de suspension au-dessus de moi-même. Moment d'extraordinairement grande ouverture. Ouverture comme une *craque* dans le cerveau.

Lucie décrit une expérience de l'état d'authenticité, difficilement qualifiable, où elle a eu l'impression que la danse dominait son corps à travers elle, sans aucune proprioception, dans une sensation d'envol et d'ouverture extrême.

Lucie décrit une expérience de l'état d'authenticité dans laquelle, à l'extérieur d'elle-même, d'un regard qui n'était pas fait de jugement mais plutôt étant comme un moment de suspension au-dessus d'elle, elle s'est vue elle-même être avec une ouverture extraordinairement grande, telle une fente dans le cerveau.

Lucie a l'impression que la danse domine son corps à travers elle. Elle a une sensation d'envol et d'ouverture extrême et vit une perte de proprioception.

Lucie se voit en train de danser, suspendue au-dessus et à l'extérieur d'elle-même. Elle ne se juge pas et s'ouvre à ce nouveau regard sur elle.

Lucie fait l'expérience du pouvoir de la danse à travers son corps. Vivant une perte de proprioception, elle s'abandonne ouvertement à une sensation d'envol.

Lucie fait l'expérience d'un regard extérieur qui la surplombe et la voit dans l'action de danser. Lucie reçoit avec ouverture cette nouvelle vision neutre d'elle-même.

3.1.2. Structure spécifique de l'expérience de Lucie Boissinot

Comme nous l'avons dit précédemment, la structure spécifique de l'état d'authenticité est la description de ce que signifie cette expérience spécifiquement pour la cochercheuse Lucie Boissinot. À partir de l'analyse antérieurement décrite, un autre niveau de sens apparaît. Cette signification se présente ici sous cinq énoncés significatifs, qui reflètent le langage commun entre les expressions de la cochercheuse et les nôtres pour rendre compte expressement de ce que Lucie vit lorsqu'elle éprouve l'état d'authenticité. Ainsi, en vivant l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine, Lucie fait l'expérience des trois énoncés suivants.

A. Elle fait l'expérience d'être en harmonie avec le monde extérieur, elle-même et la danse

Lucie sent que sa perception habituelle du monde extérieur s'évanouit. Elle n'y porte plus aucune attention. Lucie a même la sensation qu'elle perd momentanément conscience de ceux qui l'entourent. Son univers devient exclusif et se ferme alors harmonieusement sur elle : elle est seule au monde, isolée dans l'action de danser. Mais, Lucie sent que plus son isolement est grand, plus elle se sent paradoxalement proche du monde qui l'entoure. Les frontières entre elle et le monde sont dissoutes mais elles conservent leur caractère distinctif. Elle se voit simultanément au centre du monde et de la danse. Ainsi, bien qu'une sensation de retrait du monde soit présente, Lucie se trouve dans un état où sa perception des autres est très aiguë.

De plus, elle éprouve un sentiment de plaisir, non narcissique, d'ouverture sur autrui : plaisir à l'agitation kinesthésique du corps, plaisir de l'aisance et de la jouissance, plaisir de dire, simplement. Elle se sent en harmonie et en confiance avec elle-même. Cela calme sa nervosité et sa fébrilité intérieure et lui permet dès lors

d'aller au-delà de la superficialité et de plonger profondément en elle pour exprimer ce qui lui importe. Ce contact harmonieux avec elle-même est pour Lucie un moment privilégié, exclusivement à elle.

Lucie vit l'expérience de l'état d'authenticité comme une recherche d'équilibre : en s'abstrayant du monde, en se hissant au-dessus de lui pour mieux prendre appui, Lucie peut dévoiler son humanité et faire l'expérience de la spiritualité et du divin. Ce faisant, elle repousse ce qui pourrait nuire à sa performance pour demeurer investie dans l'essentiel de l'action. Dans l'état d'authenticité, elle se sent, grâce à la danse, en contact avec quelque chose de sublime qui transcende la réalité. Cela lui procure une sensation d'envol, de flottement et de doux atterrissages. Elle vit un parfait accord avec la danse. L'intensité de son investissement et de sa concentration canalise toutes ses énergies et lui offre la possibilité de prendre des risques et de se dépasser. Lucie sent que son interprétation est juste.

B. Elle fait l'expérience de se dédier au monde extérieur, à elle-même et à la danse

Lucie est dans un état d'altruisme. Elle accepte avec une grande libéralité de se donner entièrement pour autrui et pour son art. Elle éprouve viscéralement le besoin de s'offrir et de se rendre accessible au monde extérieur. S'affichant transparente et humble, elle s'imprègne des regards posés sur elle pour vivre une profonde communication et être en complète interaction avec son environnement. Sa relation au monde extérieur est effectivement vécue comme un échange, que Lucie perçoit physiquement comme une énergie qui l'englobe et circule entre elle et le monde. Elle se tient alors entre le public et la danse, totalement transparente. Cette sensation est si prégnante, Lucie est si perméable qu'elle se fond en l'autre, accueille et reçoit en elle le monde extérieur.

Lucie offre son intimité et sa vulnérabilité au monde extérieur. Elle s'autorise aussi à se révéler aux autres et à être elle-même, sans artifice, sobrement.

Elle vit un sentiment de dépouillement et d'ouverture. Cette brèche d'elle-même qu'elle expose ainsi lui procure une sensation de bien-être et de rassasiement. Lucie éprouve un sentiment de récompense résultant d'efforts soutenus pour se dépouiller. Elle se sent riche, réconfortée et satisfaite d'elle-même.

En vivant l'expérience de l'état d'authenticité, Lucie se dédie à la danse. C'est pour elle une action de grand dévouement que de prêter à la danse ce qu'elle est. Par l'état d'authenticité, elle rend hommage à la beauté du mouvement et aux habiletés du corps de l'interprète. Lucie s'avoue totalement investie dans la danse et, au même moment, elle a l'impression que son corps danse tout seul à travers elle et ce, sans aucune perte de contrôle. Elle n'a plus conscience de sa proprioception. La danse se substitue à elle et domine vraiment son corps. Lucie éprouve une satisfaction à la laisser prendre ainsi toute la place. Elle accepte avec une positive abnégation de devenir littéralement un corps dansant. Elle se transmue dans la danse qui elle devient souveraine.

C. Elle fait l'expérience d'être omniprésente au monde extérieur, à elle-même et à la danse

Lucie vit une profonde transformation de sa relation avec l'univers extérieur : elle sent son corps comme omniprésent au monde extérieur et perçoit d'intenses images visuelles qui prennent la forme d'un regard en-dehors d'elle qui reçoit, comme un témoin neutre, ce qu'elle est en train de vivre. Tout en sachant que ces images ne sont pas réelles, Lucie les ressent comme existantes. Cet oeil imaginaire est une autre Lucie. Elle reçoit avec ouverture cette nouvelle vision neutre d'elle-même. C'est par cet oeil que cet état reste en elle. Il est comme une trace visuelle gravée dans sa mémoire qu'elle peut revoir, mais sur laquelle elle n'a plus d'emprise. Ce regard est autre mais il est sien. Dès lors, ce qui importe à Lucie n'est plus d'ordre personnel mais universel. De plus, son corps est particulièrement sensible à

l'énergie environnante. Elle emmagasine chaque détail sonore, visuel et tactile provenant de l'environnement scénique, les transforme à travers une série de sensations internes et les restitue au public par le geste. Lucie se sent omniprésente à tout ce qui l'entoure : chaque mouvement de son corps épure la danse pour le public.

Lucie éprouve une sensation d'extrême ouverture du corps : ses articulations sont relâchées, la respiration est harmonieuse, ses extrémités sont parfaitement liées et dans une sensation d'allongement infini. Malgré l'effort physique exigé par la chorégraphie, Lucie vit une détente complète de son corps. Une sensation de souplesse et d'aisance corporelle l'habite et elle se trouve en pleine possession de ses moyens. Pour elle, cette décontraction est synonyme d'harmonie et d'équilibre mais aussi d'une hypersensibilité du corps. En effet, elle en a une conscience aiguisée et pleine, à chaque instant et elle est particulièrement sensible à ce qui se passe en lui. Elle est réceptive à tout ce qu'il fait, dans les moindres détails. Grâce à cette hypersensibilité, et à l'entraînement qui lui permet de transcender la difficulté des mouvements, Lucie oublie la technique.

Ainsi, Lucie se laisse transporter par son corps à travers les chemins de la danse dans une semi-conscience. Son souci n'est pas dans l'apparence physique mais dans l'efficacité de l'exécution, dans la justesse du geste et dans la simplicité de sa présence à son art. Elle écoute attentivement les chemins intérieurs que son corps emprunte pour danser : s'il prend des voies nouvelles, Lucie va d'étonnement en surprises. S'il suit les trajets connus par l'effet de répétition, elle n'est plus du tout dans l'action de travailler et, au contraire, tout devient facile et se met en place sans effort cérébral. Ainsi, elle voit et sent la danse partout autour d'elle. Dans l'agitation et l'action, son corps la transporte ailleurs, la mène plus loin vers un dépassement. Son corps transcende la danse. Le parcours de danse de Lucie est parfait, sans aucune faille, ni technique ni de temps, sans aucune fébrilité ni trac. Sa danse atteint la perfection, pour elle, gage d'un sincère engagement professionnel.

3.2. Jo Lechay

Approchant la soixantaine, Jo Lechay est une interprète en danse contemporaine qui a eu une longue carrière. D'origine américaine et ayant vécu quelques années à Hawaï, Jo est une artiste polyvalente : elle touche à la danse, au théâtre et aux arts visuels. Elle chorégraphie, danse, joue, peint, parle, chante. Socialement très impliquée, ses danses sont toujours empreintes des cultures anglophone et francophone dans lesquelles elle a vécu. Ses œuvres marquantes des dernières décennies sont *Day Eight* (1989), *Absolute Zero* (1992), *Augusta* (1995) et *Out of the blue* (1997). Sa carrière de danseuse s'est principalement faite en collaboration avec le metteur en scène Eugène Lion (voir section 1.1.3.), dont elle est aussi la femme et l'interprète fétiche.

Ce fait est primordial pour nous puisqu'elle a travaillé toute sa vie avec cet homme de théâtre à élaborer une approche d'interprétation qui plonge le danseur, le comédien ou le chanteur dans un état modifié de conscience. L'approche de Lion utilise des moyens pour favoriser cet état, pour le provoquer. Nous ne pouvons donc pas détacher la participation de Jo Lechay au développement de cette méthode puisque c'est elle qui appliquait les consignes et l'expérimentation d'Eugène Lion. Au moment des entrevues, elle venait de *prendre sa retraite* du métier d'interprète pour se consacrer à la peinture.

Jo est une interprète pour qui l'inconnu pose un défi. La danse est pour elle un moyen de se révéler et d'exposer sa vulnérabilité au public. Il n'est conséquemment pas étonnant de constater qu'elle a besoin de *techniques* préparatoires pour se présenter sur scène dans un état de vulnérabilité qui ne soit pas exempt de maîtrise de soi.

Il importe de souligner ici que nous avons suivi le stage d'authenticité d'Eugène Lion dans lequel Jo Lechay était très présente. Lors des entrevues, il y a eu, par voie de conséquence, une bonne part de non-dit compris par notre expérience

commune. Par exemple, lorsqu'elle parlait d'une *consigne irrésistible* en vue d'atteindre un état de conscience modifié, nous comprenions, pour en avoir fait l'expérience avec Eugene Lion, qu'il s'agissait d'une manière de se concentrer et ne plus penser techniquement à la chorégraphie. Donc, en cours d'analyse nous avons accepté ce non-dit sans chercher à le décrire autrement.

Par ailleurs, le fait qu'elle a longtemps travaillé l'approche d'authenticité s'est avéré une contrainte lors de l'analyse. De son propre aveu, il était difficile pour elle de parler du senti et du vécu de l'expérience de l'état d'authenticité sans parler de la *technique* Lion. Plutôt que de décrire comment elle se sentait dans l'état d'authenticité, elle expliquait comment elle faisait pour s'y plonger, quels moyens elle prenait, ce qui revient, en bout de ligne, à une description de la technique, plus que de l'expérience en elle-même. Mentionnons aussi le problème de la langue qui posait à certains moments des difficultés liées à la subtilité des sensations. Pour pallier à ces inconvénients, les entrevues ont été menées parfois en français, parfois en anglais. La matière recueillie a tout de même été utilisée mais elle a nécessité une analyse plus laborieuse pour que les dires de Jo s'expriment mieux en terme d'expérience de l'état d'authenticité. En voici un exemple :

Unités de l'entrevue

Parfois, ce que je fais je m'accroche sur le fait que je suis fâchée contre moi. Non !! Ça pourrait marcher. Je ne vais pas laisser ce décrochement me prendre, briser ma performance. Puis, souvent ce qui arrive c'est que ça va m'amener à trouver un autre but. Peut-être une autre place dans mon corps d'où je pourrais danser. Mais je sais que si je commence à penser à comment je suis décrochée, ça ne m'aide pas du tout. Il faut que je mette ça de côté immédiatement et que j'y aille. Comme aux olympiques, le moment où on tombe on ne peut pas rester avec ça parce qu'il faut faire le travail à faire. Donc, j'essaie

Unités de sens transformées selon la perspective de la danse

Pour ne pas ruiner sa performance, Jo essaie de ne pas penser au fait qu'elle est décrochée, tente de l'oublier en s'accrochant à sa colère contre elle-même et cherche un autre but ou un autre endroit dans son corps dont elle se servira pour danser. Son esprit est ainsi entraîné par le fait qu'elle essaie de se mettre physiquement dans le mouvement pour revenir à un état d'authenticité.

de me mettre physiquement dans le mouvement et des fois ça va amener l'esprit. Si physiquement je le sens, ou je retourne, mentalement je vais aussi retourner.

Jo conçoit cet état comme la conséquence d'un travail acharné et très actif. Elle investit en effet beaucoup de temps en répétition à préparer la venue de l'état d'authenticité en se donnant mentalement un objectif d'action très précise, par exemple, aller au-delà du mur devant elle. Combinée à des exercices de profonde concentration, cette action l'amène dans un état de recherche constante. Jamais elle ne s'assoit sur ses lauriers : elle est en perpétuelle recherche d'une action à accomplir. Elle est totalement préoccupée par ce qu'elle doit faire et c'est pour cela, selon elle, que l'état d'authenticité survient. Il est le résultat d'une grande concentration et le contraire d'un regard narcissique. En étant si présente à ce qu'elle doit faire, elle ne ressent pas le besoin de contrôler sa danse et peut s'afficher vulnérable. Jo se croit alors plus libre et s'ouvre aux autres et à l'état d'authenticité.

3.2.1. Analyse des unités de signification

Compte tenu des précisions que nous venons d'apporter, nous avons analysé la seconde entrevue réalisée avec Jo Lechay parce qu'elle était la plus complète. Le tableau ci-bas en présente des extraits. Afin de rester fidèle à la méthode proposée par Giorgi, nous avons analysé toutes les données recueillies lors de cette entrevue même s'il ne s'agissait pas toujours de descriptions phénoménologiques et même si Jo ne parlait pas directement de l'expérience de l'état d'authenticité. La démarche d'analyse est la même que celle décrite pour Lucie Boissinot à la section précédente (3.2.1). Toutefois, pour élaborer la structure spécifique de Jo Lechay, nous n'avons retenu que les unités de sens approfondies reconnues comme des données descriptives.

Unités de l'entrevue	Unités de sens constituées par la chercheure	Unités de sens transformées selon la perspective de la danse	Unités de sens approfondies
<p>Oui, il faut que tu te vides pour être capable de te remplir. Donc c'est une espèce de vide pour remplir.</p>	<p>Dans l'atteinte de l'état d'authenticité, Jo fait le vide intérieur pour pouvoir se laisser remplir après.</p>	<p>Jo a une sensation de vide intérieur disponible pour les imprévus.</p>	<p>Jo fait l'expérience d'un vide intérieur ouvert sur le monde extérieur.</p>
<p>C'est comme tu ramasses toutes tes énergies. On a parlé beaucoup d'un cercle d'énergie. C'est comme l'énergie qui passe à travers le corps, entre toi et le public, entre toi et les acteurs. Il y a toujours un lien, toujours une relation avec d'autres.</p>	<p>Elle profite de ce moment pour se centrer, ramasser toutes ses énergies et elle se lance dans la danse. Toujours en lien et en relation avec les autres, elle décrit le cercle d'énergie qui passe à travers son corps, entre elle et le public et entre elle et les acteurs.</p>	<p>Jo se sent physiquement très centrée et pleine d'une énergie qui circule entre elle et le monde. Elle vit une forte relation aux autres.</p>	<p>Jo fait l'expérience d'être en relation avec le monde extérieur dans un échange d'énergie et une grande concentration physique.</p>
<p>Et puis quand tu es aussi dans cet état, oui tu es consciente. Tu ne vas pas «cogné» quelque chose d'autre qui est à côté de toi, mais tu ne regardes pas. Ils sont là mais ils ne sont pas là. Sauf que si quelque chose arrive tu vas le savoir. C'est une façon semblable de danser</p>	<p>Lors de l'état d'authenticité, Jo est consciente de ce qui l'entoure même si elle ne regarde pas : les éléments sont à la fois présents et absents. Ainsi, si quelque chose se passe, elle le saura parce que tout le dispositif scénique, incluant les partenaires et le</p>	<p>Jo perçoit le monde extérieur à la fois dans une présence et une absence. Présence parce qu'elle est attentive, concentrée et consciente de ce qui l'entoure. Absence parce que sa priorité d'action est la danse.</p>	<p>Jo fait l'expérience d'une omniprésence au monde extérieur. Elle a la sensation d'en être consciente mais ne lui accorde pas toute son attention.</p>

ou à être sur scène parce que tu sais ce qu'il y a autour et si tu as des partenaires sur scène, ça devient très important. C'est ça le lien ou le lien est avec le public et tu sais qu'il y a un technicien là ou là, il y a des gens qui attendent pour rentrer mais ça ne fait pas partie de ton focus mais c'est là.

Disponible à la surprise, à des moments où tu fais, entre guillemets, une erreur. Les surprises qui arrivent sont des opportunités mais en fait c'est plus que ça. C'est de la vulnérabilité aux non-attendus, aux surprises. Qu'est-ce qui va arriver ? C'est toujours une improvisation en d'autres mots. On est toujours, parce que l'on a répété les choses nécessaires, on se lance de la falaise et on est disponible à la surprise. En ne sachant pas ce qui va arriver, n'importe quoi pourrait arriver et on doit être capable

lien avec le public, est très important, fait partie de l'ambiance et de l'environnement mais n'est pas son centre d'attention.

Sur scène, Jo se rend disponible à la surprise, aux erreurs, qui sont en fait plus que des opportunités. Il s'agit plutôt de vulnérabilité face aux imprévus et à l'imprévisible qui l'amène à être sans cesse en improvisation et, conséquemment, parce que l'essentiel a été répété, lui permet de changer l'action et de réagir à tout.

Jo se sent disponible aux imprévus et aux erreurs. S'appuyant sur le savoir du corps, elle s'expose vulnérable et prête à improviser et à réagir à tout.

Jo fait l'expérience de se rendre vulnérable en étant confiante et ouverte aux imprévus. Elle se sait apte à improviser à tout moment.

de changer ou de réagir.

Tu es toujours ouverte à des surprises, toujours prête, toujours disponible. Ça c'est une façon de le dire. Donc, tu te mets dans un état, une direction « focalisée » et ça c'est la route ici-Québec mais chaque voyage est différent.

Jo est toujours ouverte, prête et disponible aux surprises en se mettant dans un état avec une direction précise mais dont chaque voyage est différent.

Jo vit une sensation d'ouverture et de disponibilité face aux imprévus. Malgré la qualité de son attention, elle est réceptive aux découvertes imprévues.

Jo fait l'expérience d'accueillir les imprévus avec ouverture et attention.

3.2.2. Structure spécifique de l'expérience de Jo Lechay

Lorsque Jo vit un état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine, elle fait l'expérience des trois éléments suivants :

- A. Elle fait l'expérience d'être en communion avec le monde extérieur, elle-même et la danse

Jo est réceptive à ce qui se passe autour d'elle et au monde extérieur. Elle se sent dans le don et la communication et éprouve le besoin de s'unir aux autres, de communier avec le monde extérieur. Ce désir de fusion passe par la sensation, profonde et physique, d'être dans un état d'ouverture au monde extérieur. Se présenter ainsi devant les autres est ressentie comme une offrande de sa vulnérabilité. Au contact de l'autre, portée par l'aura de la scène, elle s'ouvre et se donne sans artifice, complètement naturelle. Son univers est large et sans aucune frontière.

Jo se révèle intérieurement en touchant aux choses profondes et importantes pour elle. Son univers intime est fait d'images provenant de sa vie personnelle. Elle vit un vide intérieur mais c'est un vide calme et disponible. Tout en ne jugeant pas ce qu'elle fait, elle s'ouvre à elle-même avec une grande sensibilité. Son émotion est palpable et elle éprouve une vibrante capacité à s'émouvoir. Elle se sent intimement proche de sa sensualité et de sa sexualité qu'elle affiche sans peur ni crainte. Cette communion avec elle-même lui procure une confiance intérieure qui l'autorise à se projeter au-delà d'elle. Elle devient alors euphorique à l'idée de jouer avec l'inconnu et laisse entrer en elle toutes les possibilités. Volontairement, elle passe d'un seuil d'équilibre à un autre pour être toujours face à l'inconnu. Elle aime prendre des risques et elle se complaît à se déstabiliser. Le plaisir de l'erreur est ressenti dans tout son corps par une sensation d'ouverture et de transparence. Elle se tient totalement disponible à la découverte d'une nouvelle sensation.

C'est ainsi qu'elle accueille avec plaisir les incidents de parcours et les imprévus et qu'elle est immédiatement prête à y répondre ou à les intégrer dans sa danse. Jo se rend disponible pour la danse en s'abandonnant aux sensations de son corps. Aucune résistance ne l'habite. Complètement relâchée, elle laisse son corps battre la mesure et dicter le rythme et le souffle de la danse. Une énergie stimulante l'entoure, la rassure et lui permet de se montrer vulnérable. Son vécu d'interprète est fait de beaucoup de fragilité. Sa danse est sobre, sans aucun fard et vécue à fleur de peau, toute en finesse et en détails. Elle se sent co-exister avec le mouvement, ils ne font qu'un.

B. Elle fait l'expérience d'être omniprésente au monde extérieur et à elle-même

Jo se voit au centre du monde extérieur et d'elle-même. Sans même établir de contact visuel, elle est particulièrement consciente et présente aux autres et aux éléments du dispositif scénique. Elle se sent en étroite relation avec son environnement. Le monde extérieur est ressentie comme un effleurement sur sa peau et comme un cercle d'énergie qui passe à travers son corps vers ce qui l'entoure. Elle vit en complète interaction avec le monde extérieur. C'est un état de totale présence aux autres et à elle-même. Pour Jo, tout est à la fois présent et absent. En même temps, elle est extrêmement centrée sur elle-même, sans jamais se sentir seule. Sa pensée est isolée et son attention est ciblée sur une action précise. Elle est dans un état de grande concentration physique et dans une hyper attention. Jo se sent prête à réagir spontanément. La conscience qu'elle a d'elle-même est vive.

C. Elle fait l'expérience d'une maîtrise par rapport au monde extérieur, à elle-même

Jo se sent en pleine possession de ses moyens et vit le grand pouvoir d'être branchée sur une intériorité profonde. Elle en retire une sensation de grande liberté

physique, d'avoir beaucoup de vigueur et une assurance totale. Elle se sent en pleine confiance, tant physique que mentale et se sait capable de se donner tout entière. Elle vit une foi inébranlable et une croyance totale en elle-même. Elle éprouve la force et le pouvoir de la mémoire corporelle et l'aisance du travail bien fait. Mais, elle n'a pas pour autant le sentiment de contrôler la situation. Elle se sent plutôt maître de son attention : consciemment, Jo se suggère des actions à faire ou des décisions à prendre. Elle se parle à elle-même intérieurement. Elle est active et totalement préoccupée par la réalisation du mouvement poursuivant inlassablement la réponse à un besoin essentiel et la cherchant dans de nouveaux chemins. Un état d'équilibre précaire entre la maîtrise et l'abandon est présent. Jo n'est plus du tout dans un travail cérébral ou rationnel mais dans l'écoute de son corps, maître de ses énergies, du mouvement et de sa respiration.

3.3. Sophie Corriveau

Sophie Corriveau est une interprète pigiste en danse contemporaine de longue expérience et une enseignante travaillant sur plusieurs projets en même temps. Mi-quarantaine, Sophie a dansé pour plusieurs chorégraphes contemporains québécois reconnus notamment Daniëlle Desnoyers, Sylvain Émard et Harold Rhéaume. La mort de sa mère est un événement qui marque sa manière de travailler et, malgré la douleur et la tristesse, cette épreuve l'inspire et influence son interprétation.

Sophie est engagée dans son métier et croit à la nécessité de faire corroborer ses convictions avec celles du chorégraphe pour lui permettre de trouver une justesse dans l'interprétation. Il faut qu'en début de processus les relations entre elle et le chorégraphe s'établissent librement et qu'en cours de route l'incessant questionnement et la recherche se transforment dans l'action. Selon ses dires, son début de carrière est marqué par une recherche d'états qui relèvent de l'instinct

animal. À l’opposé, les dix dernières années lui ont permis, sans qu’elle ne l’ait planifié, d’accumuler des couches d’expériences de vie et d’interprète qui complexifient, nuancent son travail et apportent dans sa danse le développement d’un côté plus féminin. Elle voit ses longues années d’expérience en danse comme des gains faits de sagesse, d’honnêteté.

Dans sa façon de travailler en répétition, Sophie s’applique à transformer les pas ratés et à répéter les façons possibles de se rattraper et de composer avec eux. Elle transforme ainsi la notion de perfection technique en assumant ses erreurs : ce n’est plus la perfection d’exécuter exactement l’exigence du chorégraphe mais celle de réussir à prendre le risque de le rater. C’est une stratégie d’interprète qui lui permet de maîtriser la nervosité, d’avoir confiance en elle et de rire de ses erreurs. De cette façon, elle camoufle sa culpabilité (de trahir) en s’exposant comme vulnérable et non parfaite. Il faut mentionner que Sophie est une interprète chez qui la nervosité est très présente. Toutefois elle ne la laisse pas l’envahir et elle a développé des moyens pour l’apprivoiser et la neutraliser. La façon dont elle gère cette nervosité est un facteur non négligeable dans l’atteinte de l’état d’authenticité.

Elle avoue éprouver beaucoup de plaisir et une grande satisfaction à parler des états d’authenticité. Elle constate qu’elle en a vécu beaucoup. Elle est très sensible et à l’écoute de ce que la vie lui apporte et elle l’utilise dans sa recherche d’état d’authenticité et son travail d’interprète. L’état d’authenticité devient alors le prétexte à une recherche de plaisir non égoïste.

3.3.1. Analyse des unités de signification

Le processus d’analyse qui est ici présenté respecte la même méthode phénoménologique que nous avons appliquée jusqu’à maintenant.

Unités de l'entrevue	Unités de sens constituées par la chercheure	Unités de sens transformées selon la perspective de la danse	Unités de sens approfondies
<p>C'est comme si ce personnage-là ou cette personne-là, parce que ça devient plus un personnage même à ce moment-là, ça devient vraiment un être, il se servait de toi. Il se servait de tout ton bagage de travail, de travail physique et tout ça. Il se servait de toi mais il s'appropriait toi aussi. Un peu dans ce sens-là. C'est comme une sensation, je te parle vraiment en sensation.</p>	<p>À ce moment, ce personnage est réellement devenu pour Sophie la sensation d'un être qui se servait d'elle, de tout son bagage de travail physique et qu'il s'appropriait son identité.</p>	<p>Sophie a la sensation qu'un autre s'approprie toute son expérience physique et toute son identité pour danser.</p>	<p>Sophie fait l'expérience de devenir la danse en la laissant s'approprier son identité et son expérience physique.</p>
<p>Je me sentais une femme. Je me sentais vraiment une femme. Une femme animale quand même, un oiseau. Une femme avec quelque chose de très éveillée et c'est peut-être à ce niveau-là que ça rentre dans quelque chose d'animal, au</p>	<p>Sophie se sentait réellement femme, une femme animale comme un oiseau, avec quelque chose de très éveillée et avec beaucoup de sensualité. Là se trouve possiblement le lien avec l'animosité.</p>	<p>Sophie a une forte sensation d'une féminité exacerbée, faite de fragilité et de pureté, dans laquelle la sensualité éveille l'instinct.</p>	<p>Sophie fait l'expérience d'une féminité exacerbée, fragile et pure, qui, au contact de sa sensualité, se rapproche d'un instinct animal.</p>

niveau de la sensualité.

Je me sentais "plugée" sur quelque chose, je sentais tout mon corps. Je sentais mes jambes. Je me sentais vraiment. Ce n'était même pas une question de se sentir beau ou pas beau. Je me sentais comme un être de chair. Je sentais que tout ce que je faisais physiquement, c'était extrêmement petit, avait, on le voyait, avait une portée.

C'est comme si on a un oeil, un oeil extérieur qui est toujours avec nous. Mais qui est un petit peu en dehors de soi dans un sens. C'est comme si je le vois comme quelque chose qui se promène ou qui n'est pas nécessairement à l'intérieur de toi. Tu sais c'est comme, c'est toi, ta pensée et tout ça mais ça te regarde. C'est un regard sauf que tu ne penses pas à ça pendant que tu le fais mais tu sais que cet oeil-là est allumé

Sophie relate une expérience d'authenticité où elle avait la sensation, tout en étant très branchée sur quelque chose, de vraiment sentir tout son corps, non pas dans une considération esthétique mais plutôt dans l'idée d'un être en chair, de sentir que chaque action physique était dans l'extrême petit détail, sans superflu, mais avait une grande portée visible.

Lors de l'état d'authenticité, Sophie sent la présence constante d'un oeil extérieur qui se promène et la regarde, faisant référence à un regard que l'on pose sur soi-même. Sophie sait que cet oeil est ouvert pendant qu'elle danse - elle peut donc l'oublier - et qu'il enregistre ce qu'elle fait, comme un témoin mémorisant, puisqu'elle peut à la fin se souvenir et analyser son expérience.

Sophie a la sensation d'une forte connexion avec son corps, sans aucun souci esthétique. Elle sent charnellement que chaque détail de son action physique a une grande portée visible.

Sophie sent la présence constante d'un regard extérieur qui ne la dérange pas et qui observe et enregistre ce qu'elle fait à la manière d'un témoin.

Sophie fait l'expérience d'être en contact avec son corps par le biais d'une mémoire charnelle. Elle ressent la portée visible et le détail de chacune de ses actions physiques.

Sophie fait l'expérience d'une omniprésence qui témoigne de ce qu'elle fait en l'observant sans la déranger.

parce que quand tu as fini, tu peux analyser, te souvenir de tout ce que tu as fait.

Et j'ai senti mon corps comme si tout ce que j'avais travaillé physiquement tout à coup, ce soir-là sur scène, en faisant ce duo-là [...]. Tout à coup mon corps était plus tout : plus souple, il était plus libre, il était plus dégagé, il était plus fort.

Ta sensation est tellement grande. Ta sensation de vibration, c'est tellement grand que tu vois les autres comme dans un rêve. Puis en même temps ils agissent sur toi. C'est un mélange. Le rêve c'est comme le filtre, puis en même temps ce n'est pas un filtre.

Ton esprit, tu ne le contrôles pas. Il est vagabond. Il vagabonde et tu es heureuse de ce vagabondage-là. Comme si le temps s'arrête, comme si le

Lors d'une soirée importante pour Sophie, tout le travail physique fait en studio s'est exprimé sur scène dans un état d'authenticité fait de la sensation d'une soudaine liberté du corps, d'une plus grande souplesse et d'une force plus importante.

Dans l'état d'authenticité, la sensation de vibration est si grande que sa perception des autres est voilée comme dans un rêve, mais son effet de filtre est atténué puisque, contrairement au rêve, un lien est possible, les autres agissent sur elle.

Elle a la sensation que le temps s'est arrêté et qu'il n'a plus d'importance mais qu'en même temps il est en vie malgré le fait qu'il soit contrôlé.

Sophie a la sensation que le travail antérieur se transforme en une liberté soudaine du corps, en une force et une souplesse plus grandes.

Sophie a une sensation de vibration si grande que la qualité de ses perceptions des autres est voilée comme dans un rêve. Cet effet de filtre est atténué par le fait que Sophie ressent un lien avec les autres qui leur permet d'agir sur elle.

Sophie sent que le temps s'est arrêté. Il ne compte plus mais il est toujours bien présent.

Sophie fait l'expérience d'un accomplissement physique. Elle a la sensation d'une soudaine liberté du corps, d'une force et d'une souplesse plus grandes.

Sophie fait l'expérience d'être à la fois en contact avec le monde extérieur et à la fois isolée de lui par un voile qui filtre ses perceptions.

Sophie fait l'expérience d'une altération du temps : elle a la sensation qu'il s'arrête mais qu'il demeure présent.

temps n'a plus d'importance
même s'il est très contrôlé là tu
sais, en vie.

Fait que ce moment-là qui dure
une seconde ou deux c'est
comme un moment d'éternité.
C'est un petit peu comme ça
aussi, souvent, ce moment de
grâce où est-ce que la
perception du temps s'arrête.
Le temps "fly". Il n'y en a plus.

L'état d'authenticité peut durer
un court instant mais il est vécu
par Sophie comme un moment
d'éternité dans lequel la
perception du temps s'arrête, le
temps fuit ou disparaît.

Sophie vit un moment
d'éternité. Le temps s'est
arrêté, il a fui, il est disparu.

Sophie fait l'expérience d'une
altération du temps : elle a la
sensation qu'il s'arrête, qu'il
fuit et disparaît.

3.3.2. Structure spécifique de l'expérience de Sophie Corriveau

Lorsque Sophie vit un état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine, elle fait l'expérience des quatre éléments suivants :

- A. Elle fait l'expérience d'être en communion avec le monde extérieur, elle-même et la danse

Dans l'expérience, Sophie s'exprime et révèle aux autres son monde intime. Elle court le risque de s'ouvrir pour laisser la lumière pénétrer en elle et dévoiler ce qu'elle est, simplement. Elle offre ainsi à tout son être le pouvoir de se libérer et le soulagement de laisser parler ce qui est profondément caché en elle et difficile à exprimer. Cette ouverture est créée par l'impression qu'a Sophie que sa tête disparaît. S'ouvre alors des chemins intérieurs qui captent l'émotion de l'univers scénique. Sa sensation du monde extérieur est très aiguë. Les interactions avec les autres la nourrissent.

Pourtant, malgré la présence d'un contact étroit avec le monde extérieur, elle vit également une sensation d'isolement partiel, comme si un voile filtrait ses perceptions. Un sentiment de vérité et de pouvoir s'abstraire du jugement des autres l'habitent. En effet, Sophie chasse le désir de vouloir être une enfant modèle, ne veut plus répondre à ce que les autres attendent d'elle ni bien paraître. Elle se sent naïve et innocente. Fragilité, vulnérabilité et tristesse se perçoivent. Sophie a une sensation d'offrande d'elle-même et de sensibilité à fleur de peau : la simple vision d'une image du cou l'émeut. Il existe un parfait accord entre l'expression de ce qu'elle est intérieurement, le nécessaire dépouillement et la sensation de se sentir entière, unifiée.

Elle vit en communion avec la danse. Tout l'univers chorégraphique pénètre en elle et lui procure la sensation de n'être que le véhicule de la danse. Elle devient

l'instrument de son art : la danse parle à travers sa peau, ses gestes et son regard. Elle se sent comme une médium, à la fois libre de s'exposer et en parfaite union avec la danse. Cette dernière est vécue comme un flot continu et incontrôlable de paroles libératrices.

- B. Elle fait l'expérience de la félicité par rapport au monde extérieur, à elle-même et à la danse

Sophie se sent pleine. Sa féminité, sa sensualité, son instinct sont exacerbés. Son corps est en état d'éveil et en alerte. Elle se sent allumée, extrêmement vivante. La sensation de la chair est vive. Une soudaine liberté du corps, une aisance, une plus grande souplesse et une force plus importante lui font sentir un accomplissement physique. Ses muscles sont relâchés. Sa pensée et son corps agissent dans l'instant présent, sans aucune considération esthétique.

Elle s'unit avec la musique en l'écoutant attentivement. Elle réagit en symbiose avec toute la nuance et toute l'émotivité que la danse peut transmettre. Sophie se sent pure, dans un senti physique complet.

- C. Elle fait l'expérience d'être omniprésente au monde extérieur, à elle-même et à la danse

Le regard de Sophie sur le monde extérieur est inhabituel. Tout ce qui l'entoure est perçu comme à travers un voile. La relation qu'elle est en train de vivre avec le monde extérieur se présente à elle sous formes d'émanations et de réminiscences qui se chevauchent suivant les traces d'expériences antérieures. Elle a l'impression de rêver : sa vision des autres est floue, imprécise et elle voit son monde comme une succession d'images ponctuelles. La qualité de son attention et de son écoute de l'univers extérieur est exceptionnelle. Elle a la sensation de n'être qu'une

hyper-présence qui envahit le monde et qui altère son rapport aux autres et au temps. Sa perception du temps est effectivement perturbée : Sophie vit cette expérience comme un moment d'éternité dans lequel tout s'arrête. Le temps fuit, disparaît, ne compte plus. Pourtant, il est en vie et contrôlé puisque Sophie est consciente d'être juste et synchrone.

Sophie perçoit chaque action physique dans l'extrême petit détail, sans aucun superflu, mais avec une grande portée visible. Le souvenir du moindre geste est exact, cristallin et aiguisé, comme si sa mémoire corporelle enregistrerait tout au fur et à mesure. Aucune réflexion ne vient dans sa pensée. Calme, flottement, saine fatigue l'habitent. Elle est consciente qu'il se passe quelque chose de significatif. Sa grande concentration transforme l'attention qu'elle porte à elle-même : elle observe en toute simplicité ce qu'elle vit et ce qu'elle ressent. Elle se sent en sécurité, réconfortée par le fait qu'elle conserve le contrôle et ne se laisse pas attirer par une émotion trop forte. Elle est en effet en pleine maîtrise d'elle-même, très présente à son instinct et à ses pulsions primitives.

L'univers de sa danse est omniprésent. Sophie laisse venir en elle une sensation plaisante d'exclusivité qu'elle transforme en créant, par le geste, en une danse très personnelle, très proche d'elle. Cette danse est plus complexe, plus intense et plus imprévisible qu'elle-même. Sophie autorise ainsi la danse à s'approprier son identité et à se servir d'elle pour s'exécuter toute seule. La danse est alors pour Sophie l'expression de ses douleurs, de ses joies et de sa vulnérabilité. En étant présente à la danse, Sophie maintient un équilibre parfait.

D. Elle fait l'expérience d'une maîtrise par rapport au monde extérieur, à elle-même et à la danse

Sophie sent qu'elle a la mainmise sur son univers extérieur. Elle maîtrise la situation tout en n'ayant pas le sentiment d'exercer un contrôle dominateur. Elle vit

une sensation de puissance qui aiguise sa perception du monde et voile le désir de plaire et d'être parfaite. Sa relation au monde extérieur est synonyme d'une ultime bataille faite de survie et d'exaltation. Une force intérieure la guide, lui permet de continuer à danser et de jouir des sensations.

Par ce sentiment d'invincibilité, Sophie se permet d'aller au-delà du monde extérieur et d'elle-même. Elle se sent libre de voir très loin devant elle. Cette vision est faite d'une sensation de vertige dans laquelle Sophie se sent engloutie. Attirée par quelque chose en-dehors d'elle-même, comme un aimant, elle glisse vers l'inconnu tout en demeurant bien ancrée au sol. Et, sans même y réfléchir, elle va chaque fois plus loin : elle voit une brèche et, captivée par cette ouverture, elle se lance à la découverte d'agréables surprises. Elle se sent invitée à s'exposer et à être dans le vécu immédiat. Ici encore, aucune pensée n'est présente. Elle est en pleine possession d'elle-même.

Dans cette chute, Sophie se laisse entraîner par le corps. Elle le laisse libre d'agir et n'accorde plus d'attention aux éléments chorégraphiques. Elle lui fait alors totalement confiance et se sent apte à dépasser les exigences physiques. Son savoir corporel lui ouvre les portes d'une grande liberté physique et mentale. Elle vit un sentiment de virtuosité et de grande habileté. Très connectée aux sensations et à elle-même, Sophie se dégage de l'insécurité, lâche prise sur les contraintes et prend des risques. Elle accepte les imprévus avec plaisir. Elle se sent intrépide, impavide et hardie. Sa grande concentration efface le désir de réussite. Elle s'abandonne, simplement, aux sensations pures et goûte le plaisir du mouvement. Un sentiment de bien-être et une satisfaction personnelle l'envahissent.

3.4. Résultats : structure générale de l'expérience de l'état d'authenticité

Les résultats de l'analyse se présentent ici sous la forme d'une description de la structure générale. Celle-ci est la synthèse des trois structures spécifiques

précédentes, c'est-à-dire celle de Lucie Boissinot, Jo Lechay et Sophie Corriveau. En outre, pour réaliser la description de la structure générale, nous avons passé à nouveau en revue toutes les unités de sens afin de voir si des données ne se retrouveraient pas implicitement ailleurs. Par exemple, cela a été le cas pour la question du temps : Lucie parlait davantage du temps réel, de la durée de l'état d'authenticité alors que Sophie, en parlant de la perception du temps, mentionnait entre les lignes sa durée et sa progression.

Mentionnons que dans la structure générale présentée ci-bas, nous référons toujours aux interprètes cochercheuses de notre étude, bien que les éléments de signification de l'expérience de l'état d'authenticité soient décrits cette fois de façon impersonnelle, intemporelle et plus englobante. Les descriptions sont, encore ici, présentées en fonction des rapports au monde extérieur, à elle-même et à la danse et telles que prescrites par Deschamps (1993). Aussi, la structure générale de l'expérience de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine se lit-elle comme suit : lorsque l'interprète vit un état d'authenticité, elle fait l'expérience des quatre éléments suivants :

- A. Faire l'expérience d'être en communion avec le monde extérieur, elle-même et la danse

Quand l'interprète vit un état d'authenticité, elle fait l'expérience de s'abandonner à la danse pour être en communion avec le monde extérieur. Son univers est vaste et sans frontières. Cette sensation d'amplitude est si prégnante que la personne se laisse fondre en l'autre tout en accueillant et en recevant en elle le monde extérieur. Elle se sent en symbiose avec son environnement. Ce qui se crée à ce moment est vécu comme étant au-delà de ce que la personne est en réalité : la personne devient plus qu'elle-même. Elle sent la présence d'un autre qui l'observe sans la déranger. Cet autre est vécu comme un regard extérieur, suspendu au-dessus

d'elle, recevant, en spectateur de sa propre expérience, ce qu'elle est en train de vivre. Il est un témoin neutre de l'action, une nouvelle vision d'elle-même accueillie avec ouverture.

La personne ouvre ses chemins intérieurs et dévoile son intimité. Un univers complexe, intense et imprévisible l'envahit de plus d'émotions, encore plus près du monde extérieur. Elle se sent en communion avec elle-même et cela lui procure une confiance intérieure qui l'autorise à se projeter au-delà d'elle. Ainsi, la personne abandonne alors son identité au profit de la danse. Cette dernière s'approprie le corps de l'interprète, elle le domine pour faire les mouvements toute seule. La danse possède dès lors son propre parcours fait de chemins connus et nouveaux. Un trajet dans lequel l'interprète s'autorise à être en contact avec son instinct et ses pulsions primitives. Une voie dans laquelle la personne se sent sécurisée dans ses élans : elle ne succombera pas à la tentation de s'abandonner totalement à une émotion, elle ne perd pas la maîtrise d'elle-même et conserve un sain équilibre.

Ce corps qui danse tout seul à travers l'interprète lui procure la sensation d'être en communion avec son art. Elle co-existe avec la danse. L'interprète ne ressent alors aucune proprioception de son corps. Elle n'est plus du tout dans l'action de travailler et, au contraire, tout devient facile et se met en place sans effort cérébral. C'est comme si son corps s'élançait au-delà de lui-même dans une sensation de dédoublement et d'envol. La personne vit une impression de flottement et de grande détente corporelle. Dans l'agitation et l'action, son corps la transporte ailleurs et la mène plus loin vers un dépassement. Plus elle prend des risques, plus le dépassement et l'impression de flottement sont présents. Là, le temps s'arrête : c'est un moment d'éternité où la dimension temporelle ne compte plus. Sa perception du temps est altérée, comme si elle avait tout le temps voulu.

B. Faire l'expérience de se dédier au monde extérieur, à elle-même et à la danse

Quand l'interprète vit un état d'authenticité, elle fait l'expérience de se donner entièrement, avec une grande libéralité, pour autrui et pour son art. Elle s'exprime et révèle son monde intime aux autres et à elle-même. Une énergie palpable et physique circule en elle vers le monde extérieur. Cela la rassure. Grâce à cette énergie, elle prend appui sur l'univers qui l'entoure et permet à toutes ses potentialités de se déployer sereinement. C'est comme si le monde extérieur transportait l'interprète, par son corps, à travers les chemins du mouvement.

Ce faisant, elle s'autorise à être elle-même, sans artifice, sobrement et sans vouloir plaire. Comme un aveu, elle dévoile librement des parties profondes d'elle, même ce qui est pénible. C'est une sensation d'offrande de son intimité et de sensibilité à fleur de peau : la simple vision d'une image l'émeut. Son vécu est fait de fragilité. La personne se sent naïve et innocente. Dépouillement et transparence se perçoivent. En effet, l'interprète éprouve la sensation de se purifier pour ne montrer que l'essentiel. C'est un état d'ouverture extrême et profonde que l'interprète ressent comme le don de sa vulnérabilité : elle accepte de courir le risque d'ouvrir largement ses chemins intérieurs à la vue de tous. Dans le même souffle, elle offre à tout son être le pouvoir de se libérer et de laisser s'épanouir ce qui est profondément enfoui en elle. Satisfaite d'elle-même, un sentiment de récompense et de richesse intérieure monte en elle. Ce don d'elle-même la rend heureuse.

Cette félicité se manifeste également par une parfaite harmonie corporelle. Aussi, malgré l'effort physique exigé par la danse, le corps est dans une détente complète. Les muscles sont relâchés, le corps est ouvert, autonome, en pleine possession de ses moyens et bien ancré au sol. L'interprète se sent souple et dans l'aisance. Grâce à cette décontraction du corps, l'interprète se trouve dans un état d'équilibre. Ainsi, le parcours est parfait : aucune faille, ni technique ni de temps, aucune fébrilité ni trac. De plus, une soudaine liberté et une force plus grande,

synonyme d'un accomplissement physique, témoignent d'un souci qui n'est plus dans l'apparence esthétique mais dans l'efficacité de l'exécution.

L'interprète se laisse alors bercer par les sensations que son corps lui procure : elle est dans une hypersensibilité corporelle. Elle a en effet une conscience aiguisée, à chaque instant, de son corps et elle est particulièrement sensible à ce qui se passe en lui, réceptive aux moindres détails et à la portée visible de chacun. Le corps est en état d'éveil, comme en alerte. La personne se sent allumée, extrêmement vivante. La sensation de la chair est vive. Féminité, sensualité, instinct sont exacerbés. L'hypersensibilité fait oublier la technique et permet à l'interprète d'aller au-delà de la difficulté des mouvements. C'est un état de senti physique extatique.

Grâce à cette qualité d'attention, le corps bat la mesure et dicte le rythme et le souffle de la danse. Certaine d'être dans une danse significative, un sentiment de bonheur et de joie envahit l'interprète. C'est l'atteinte du sublime. La personne fait alors l'expérience d'être corps et âme unis par la danse dans l'instant présent. En symbiose avec toutes les nuances de l'expérience, l'interprète se sent dans un plein épanouissement et accepte, avec une positive abnégation, de devenir littéralement un corps dansant pour communier avec le monde extérieur.

C. Faire l'expérience d'être omniprésente au monde extérieur, à elle-même et à la danse

Quand l'interprète vit un état d'authenticité, elle fait l'expérience d'être au centre du monde et de l'action, entièrement ouverte. Elle vit une sensible proximité avec le monde extérieur. Particulièrement présente à l'univers qui l'entoure, l'interprète se sent en complète interaction avec les autres : sa peau est sensible à ce contact, elle sent passer un cercle d'énergie à travers elle et le lien qui l'unit au monde la fait vibrer. La projection à l'extérieur d'elle-même est essentielle au plaisir partagé et non narcissique d'être ensemble. Le monde extérieur l'enveloppe harmonieusement. Sa conscience et sa perception d'autrui sont vives et très

aiguës. Mais, si grande que soit l'omniprésence de son univers extérieur, si embrouillée est la sensation que l'interprète en a.

En effet, plus l'interprète est présente au monde, plus elle se sent isolée de lui par un voile qui filtre ses perceptions. Les frontières entre elle et le monde sont momentanément dissoutes mais leurs identités sont distinctes. Des émanations de ce qu'elle vit sont toujours présentes, comme les traces d'un rêve. La personne est si centrée sur elle-même qu'elle s'abstrait du monde extérieur. Sa pensée est isolée du jugement d'autrui et son attention est ciblée sur l'action présente. Tout ce qui pourrait nuire à sa performance est évacué. La personne demeure investie dans l'essentiel de l'action. Son univers devient exclusif et transcende la réalité. Ce moment lui appartient à elle seule, par privilège. C'est le théâtre d'une grande concentration physique et mentale qui ne relève pas de la superficialité mais plutôt d'une profonde plongée intérieure. Elle vit un sentiment de confiance en elle, de fébrilité et de calme intérieurs. Une saine solitude l'habite.

L'interprète dansant est alors dans le don et la communication, mais elle conserve, en toute simplicité, son intégrité. En totale présence à la danse, l'interprète transforme ses croyances personnelles en un discours universel et laisse une parole libératrice se déployer dans le mouvement. Elle éprouve le bien-être de se retrouver à la jonction de la spiritualité et de l'humain, en lien avec quelque chose de sublime, portée par la danse. L'expérience de l'omniprésence est vécue comme une offrande de son être tout entier qui revient vers l'interprète.

D. Faire l'expérience d'une maîtrise par rapport au monde extérieur, à elle-même et à la danse

Quand l'interprète vit un état d'authenticité, elle se sent en pleine maîtrise de la situation et invincible. Forte d'être connectée à son corps et maître de son attention, la personne est en contact avec une force qui aiguise sa perception du

monde extérieur et voile le désir de réussite et le narcissisme. Elle ressent aussi le pouvoir d'une grande concentration et d'un investissement qui canalisent toutes ses énergies. C'est un état d'inlassables recherches intérieures. Dans l'action, aucune réflexion ne vient dans sa pensée, elle est entièrement dans le mouvement. Très active mentalement et totalement préoccupée par la réalisation du mouvement, l'interprète est dans l'écoute attentive et exceptionnelle de son corps et, surtout, maître de la situation.

La personne éprouve la force et le pouvoir du savoir corporel et l'aisance d'être en pleine confiance, tant physique que mentale. Si en confiance qu'elle se sent apte à dépasser les exigences physiques et à passer le seuil de la sécurité. Elle éprouve alors une grande liberté, lâche prise sur les contraintes et prend des risques. Cela n'est possible que parce que la personne éprouve une foi inébranlable et une croyance totale en elle-même, en son corps et en son invincibilité. Elle se sent virtuose, adroite et habile.

Dès lors, une sensation de vertige l'envahit. Attirée par une force au-delà d'elle-même, l'interprète plonge vers l'inconnu. Sans même y réfléchir, elle dépasse son point d'équilibre et se complaît à se déstabiliser : elle voit une brèche et elle est attirée comme un aimant par cette ouverture à la recherche d'agréables surprises à découvrir. Elle se sent invitée à s'exposer et à être dans le vécu immédiat. Sûre d'elle-même, elle chute et se laisse entraîner par la danse, la laissant libre d'agir. Elle n'accorde plus d'attention aux éléments chorégraphiques. Elle vit de l'étonnement et de la surprise. Ainsi, les imprévus sont bienvenus et même accueillis avec plaisir : l'interprète se sent audacieuse et intrépide, déterminée à utiliser cette maîtrise intérieure. Une saine fatigue l'habite. Cette force maintient l'équilibre précaire entre la maîtrise et l'abandon.

CHAPITRE IV

DISCUSSION ET SYNTHÈSE

Au terme de ce chapitre, nous irons au-delà du procédé méthodologique, poursuivant notre questionnement sur l'état d'authenticité et la complexité de ses rapports avec celui qui le vit. Nous tenterons, comme Sartre (1995), d'« indiquer autre chose » (p. 25). Pour ce faire, nous mettrons au jour les liens existants entre la description de la structure générale de l'état d'authenticité et plusieurs notions clé du cadre théorique. Nous reprendrons donc chacun des éléments de cette structure et nous les aborderons de la même manière que l'analyse et les résultats, soit dans l'ordre suivant : rapport au monde extérieur, rapport à soi et à la danse.

4.1. Communion

Le premier élément de la structure générale met en évidence la sensation qu'ont eue nos cochercheuses en vivant un état d'authenticité d'être en communion avec le monde extérieur. La personne vivant cette expérience sent aussi son univers s'élargir et prendre de l'expansion. Merleau-Ponty (1945) dirait que l'être se confond et se joint avec le monde. Reprenant nos propos sur l'interprétation (voir section 1.1.2.), nous y retrouvons d'emblée le sens premier du terme *interprète* : celui qui lie, qui réconcilie et fait le pont entre la chorégraphie et le public. L'état d'authenticité exprime bien le fait de passer, mais si nous y regardons d'un peu plus près, nous constatons que cet état révèle aussi une dimension d'engagement et d'investissement de la part de l'interprète. Comme le souligne Bruce Baugh (1986), tout le sens de

l'authenticité tient au fait que la personne s'engage à entrer en contact avec les autres. L'interprète s'investit corps et âme pour créer des points de repère significatifs. Il invente un terrain d'accord pour qu'un dialogue puisse survenir.

Dans ce dialogue à construire se trouve une préoccupation de Taruskin (1995), concernant le domaine musical, mais qui nous intéresse également : la réconciliation de l'authenticité de l'objet, la partition musicale, avec celle du sujet qui la joue. À l'inverse des danseurs, les musiciens possèdent, malgré eux, le désavantage d'une dépendance vis-à-vis de l'œuvre musicale, à cause de la partition (Thomas, 2003). Pour certains, trop d'informations amène des contraintes trop grandes et très restrictives. Pour d'autres, et c'est ce qui est souvent recherché, la précision et le détail des souhaits du créateur ouvrent les portes de la liberté dans l'interprétation. L'une des questions de l'authenticité, en musique comme en danse, se trouve dès lors dans les manques des partitions. D'ailleurs, le musicien authentique n'est-il pas celui dont le style doit le moins aux préceptes généraux et le plus à ses perspicaces interventions personnelles, dont Glen Gould en est un symbole (Taruskin, 1995) ? En fait, malgré la spécificité artistique, les partitions et les traductions, il y a toujours une perte que l'interprète cherche à combler par son exécution (ibid.).

Qu'il s'agisse de musique ou de danse, il va de soi « que la tâche essentielle de l'interprète est de toujours chercher la solution la plus authentique, celle qui a le plus de chance de rendre justice au texte et cela en-dehors de toute contingence pratique » (Leibowitz, 1971, p. 45). Cela suppose un affranchissement de la pratique technique pour tendre avec l'authenticité. Kivy (1997) complète cette idée en proposant un autre sens à l'authenticité, corollaire aux idées de Taruskin, selon lequel l'authenticité n'est disponible que dans l'acte de la performance. Entre le texte (la partition musicale ou chorégraphique) et la performance se trouve un espace dans lequel l'art prend sa place et où l'authenticité personnelle « peut être ou ne pas être » (ibid., p. 272). Ainsi placée dans la performance, l'authenticité est éphémère mais couchée sur papier, elle devient permanente et l'interprète doit dès lors la décrypter

pour en retrouver sa nature (Taruskin, 1995). Elle n'est pas pour autant figée, mais plutôt mouvante et jamais un frein pour la créativité. En effet, nos résultats dissipent tout doute quant à la mise à profit de la créativité de la personne qui vit un état d'authenticité. En cela, cet état rejoint l'expérience optimale de Csikszentmihalyi (1990, 1997) et sa théorie sur le *flow* (voir section 1.2.6.) où règne la créativité et l'investissement total dans l'action.

Apparaît aussi dans cette expérience de communion, selon le témoignage de nos trois cochercheuses, ce regard hors d'elles, mais sur elles. Ce regard est l'autre et le même simultanément façonnés par la danse. Il leur permet de se souvenir, de capter l'expérience et de la graver dans leur mémoire physique. Il absorbe, enregistre et, dégagé du corps, il les attire dans une voie autre que celle de l'individualisme. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Lion (2001) a élaboré sa technique, ses observations l'ayant amené à constater que beaucoup d'artistes de scène « se regardent et s'écoutent » (voir section 1.1.3.). Si l'interprète s'admire en train de danser, comment peut-il être disponible à la danse, les imprévus ou l'état d'authenticité ? Comment peut-il être en train de communiquer avec le monde extérieur ? La technique de Lion fait en sorte que les interprètes sont tellement absorbés dans la recherche de l'action d'un point central, qu'ils ne peuvent plus se regarder faire. Ce point dans le corps a un rythme et le danseur y concentre toute son attention, faisant ainsi naître l'authenticité. Lion dira : « du matériel inconscient est relâché » (ibid.).

Paradoxalement, ce regard porté sur son propre corps est à l'opposé du narcissisme puisque le danseur est simplement dans l'action de s'ouvrir à l'autre, de communier. En traitant de kinésiologie, Rouquet (1991) note cette complémentarité des regards sur soi et sur l'extérieur :

la qualité du regard vers l'extérieur induira celui du regard vers soi [...] Ces deux pôles seront ainsi liés vers une même dynamique. De ces pôles naîtra un point neutre, un point tranquille qui portera à l'intérieur de lui-même, simultanément, leur qualité respective, leur rythme. Quand le point neutre est trouvé, le tout dépassera les parties (p. 16).

En effet, cet autre, ressenti par nos cochercheuses, permet à l'interprète d'être en relation avec le monde extérieur et non plus seulement avec lui-même (Horton Fraleigh, 1987). Dès lors, la personne souscrit à une responsabilité sociale et citoyenne. Réapparaît une autre fois l'authenticité liée à la notion d'engagement. Ce dernier ne prend son sens que parce que l'interprète assume de se porter garant d'un regard déterminé sur le monde et la vie en société. Horton Fraleigh (1987) précise en parlant d'une expérience intersubjective au coeur de laquelle se trouve la communion et où se croisent les vécus de tout un chacun. L'interprète est alors, pour elle, au centre de ce qu'elle nomme une danse-soi et il possède en lui cette habileté à *savoir-signifier*.

La personne vivant un état d'authenticité n'est toutefois pas en unique communion avec le monde extérieur. Elle se trouve aussi en parfait accord avec elle-même. Corollairement, l'écoute d'elle-même lui permet d'avoir du temps et de l'espace pour répondre aux imprévus. D'ailleurs, cette étude révèle que l'état d'authenticité arrive la plupart du temps par hasard et inconsciemment :

si tu cours après, il y a de bonnes chances qu'il ne vienne pas. Parce que si tu cours après tu es dans la volonté, tu es dans le désir d'y accéder et je pense que s'il vient ça va être beaucoup, beaucoup plus long. [...] Ça ne vient pas du désir d'y accéder. Ce serait le moins bon chemin (Boissinot, 2001).

Cela est en concordance avec la capacité à être dans l'immédiat tant recherchée dans l'improvisation. Celle-ci est directement reliée à l'acte et au corps. Dégagé de souci technique, ayant acquis la « capacité de mémorisation immédiate » (Buirge, 1998, p. 54), l'interprète se sert notamment de l'improvisation comme moyen d'accéder à ses impulsions naturelles, comme outil pour interpréter. Ce faisant, le jugement et la conscience sont suspendus au profit d'une disponibilité face à l'imprévu et d'une liberté d'exécution, même à l'intérieur d'une écriture chorégraphique précise. C'est un moment d'écoute corporelle et sensorielle des autres, de confiance et de bienveillance (St-Pierre, 2003). L'improvisation « est un

moyen de se surprendre soi-même et de faire surgir l'inconscient » (DD, p. 736). Les liens avec nos résultats nous semblent ici évidents : l'état d'authenticité surprend et n'est pas réfléchi. Il s'inscrit aussi dans un rapport à la vie qui change, comme nous le mentionne notre cochercheuse Jo Lechay dans ce passage :

c'est toujours une improvisation même si tout est décidé dans la chorégraphie, c'est toujours une improvisation psychique. Et c'est pour ça que c'est authentique parce que tu es là. C'est authentique ça veut dire que c'est maintenant. Ce que je fais maintenant c'est réel. C'est ce que je ressens maintenant qui ne va pas être la même chose plus tard. Tu ne peux pas reproduire ce que tu as fait. Ta vie est différente, toi tu es différent (Lechay, 2002).

C'est donc par l'imprévisible que se forge le lien le plus étroit entre l'improvisation et l'expérience de l'authenticité. L'utilisation de l'improvisation, projetant quelque chose de l'ordre de l'inconscient, crée une sorte de faille dans l'inattendu dans laquelle vient se nicher une sensation de l'immédiat. Louppe (2000) dira : « l'instant comme seul cadre possible du surgissement de l'inconnu, comme fracture de l'expérience » (p. 153). Pour répondre à l'imprévu, l'interprète développe une habileté à « être présent au présent » (ibid.), à rendre vivant le présent : « la présence totale à l'instant, sans délai ou sans anticipation fixatrice, est tout ce qui fait la qualité d'un acte de danse » (ibid.). Notons au passage qu'*être présent* suppose qu'il n'y a aucun intervalle, aucun décalage : c'est une présence consciente de ce qui se passe immédiatement, dans l'instant même où nous le vivons avec ce que nous avons sous les yeux (Escoubas, 1993). D'ailleurs le mot présence vient de *prae-sens* qui veut dire « qui se tient à l'avant de soi » (Maldiney, 1993, p. 242), comme s'il y avait une minuscule distance ou un décalage entre le danseur et le fait de sa présence. C'est peut-être ce que veut dire Louppe (1998) lorsqu'elle parle de la « consistance de l'acte » (p. 51). Ce temps, si minime soit-il, dont dispose l'interprète pour réagir.

Pour mieux rendre compte de cette présence scénique un détour par l'improvisation en danse s'avère nécessaire (voir section 1.2.1.). Les artistes-*performeurs* des années soixante utilisaient l'improvisation pour « se libérer de la

conscience réflexive de façon à pouvoir “être” pleinement dans l’instant et se brancher ainsi sur [leurs] impulsions les plus authentiquement spontanées » (Leigh Foster, 2001, p. 26). Toutefois, cette libération qu’ils recherchaient a entraîné dans son sillage une conception conséquente, fondée pour beaucoup sur les effets du mouvement de la performance et de l’improvisation, à savoir que la spontanéité s’oppose à la structure. Le caractère soi-disant spontané de l’improvisation et l’association souvent faite entre spontanéité et authenticité jouent sur les oppositions et les contradictions entre les formes d’arts avec structure et celles totalement improvisées. Leigh Foster (2001) en souligne la facticité : en examinant le jazz, où l’improvisation

agit non pas comme un moyen de s’abandonner complaisamment à son individualité mais comme une technique de construction de la démocratie, j’espère montrer le caractère artificiel de l’opposition entre la spontanéité et la structure. Je voudrais plutôt soutenir que l’altérité est rendue possible en partie grâce à la permanence de ces oppositions (p. 26).

Même si l’improvisation suppose une grande disponibilité à la spontanéité, elle ne peut être rendue possible, en tant que produit artistique, que parce que le danseur s’est affranchi d’un minimum de technique et d’entraînement physique (DD). Par ailleurs, les interprètes et chorégraphes qui œuvrent professionnellement sont tous d’une grande rigueur : l’état de perception et la présence constante à soi et à l’environnement qu’exige l’art de la danse en font des artistes disciplinés, ouverts et disponibles pour explorer de nouvelles manières de faire (Benoît, 1997).

Opposer le chorégraphié, perçu comme l’habituel, et l’improvisé, envisagé comme le spontané, revient à méconnaître la capacité qu’a le corps de prendre des décisions fondées sur l’entraînement et sur la façon dont il peut ruser avec les attentes habituelles. [...Les] systèmes de coordination qui constituent les moyens d’expression d’un *performer* forment l’armature à travers laquelle se produisent explorations et découvertes (Leigh Foster, 2001, p. 34).

L’apport de Leigh Foster à notre propos se trouve dans la transposition qu’elle fait de la notion d’improvisation vers la pratique de l’interprète. Signalons

toutefois, qu'actuellement nous ne sommes plus dans une période où, quand nous improvisons, nous perdons « toute conscience de ces conventions au profit de la performance d'une anti-forme » (ibid., p. 28). L'interprète n'improvise plus pour se perdre (Benoît, 1997). L'improvisation s'est affranchie des préoccupations formelles et est devenue, en contournant les protocoles en place, une approche d'interprétation parmi d'autres.

Structure et spontanéité en arts sont des vases communicants. De fait, la structure chorégraphique et celle du corps entraîné sont au service d'une disposition et d'une disponibilité à l'instant présent favorables à la venue d'un état d'authenticité. Cela suppose du même coup qu'il y a une volonté consciente pour se préparer à cet état. Lucie l'a exprimé en ces mots : « Ce n'est vraiment, mais vraiment pas, une fantaisie ou un rêve ou un fantasme. C'est une action physique et il faut se préparer à y aller ». La méthode de Stanislavski permet justement à l'interprète de développer sur scène sa faculté d'attention : entendre réellement les bruits, voir vraiment ses partenaires, les objets. Il ne faut surtout pas que l'acteur, ou le danseur, comble le vide par des clichés mais par un réel vécu du personnage, donc en étant attentif à ce qui l'entoure. L'artiste de scène prête son corps au personnage et il doit le vivre totalement sans quoi, dans la pensée de Stanislavski, il n'y a pas d'art véritable (1975).

Ainsi, le fait de se préparer pour la venue d'un état d'authenticité est déjà un pas vers une communion avec soi-même. Toutefois, dans l'expérience de cet état, cette communion est plus d'ordre instinctive que rationnelle. C'est l'un des rapprochements que nous pouvons faire avec les états modifiés de conscience (voir section 1.2.6.) dans lesquels les facultés d'analyse, de mémoire et d'attention sont atteintes. Dans l'état d'authenticité, l'interprète ne réfléchit pas à ce qu'il doit faire, il le fait sans se poser de questions, comme une réaction spontanée. La sensation de flottement mentionnée par nos cochercheuses est vécue comme un abandon à l'événement, bien loin d'une volonté consciente d'agir sur lui. La personne est en

effet simplement présente à elle-même et à l'aise avec l'idée de dévoiler une partie de son intimité. Elle se sent sans aucune contradiction avec elle-même.

Mais encore, la personne vivant cette expérience est aussi en communion totale avec la danse. Nos cochercheuses se sentent portées par la danse, elles deviennent la danse. Dans cet abandon, il n'y a pas d'attente, pas d'effort. Hardy (1988) et Shor (1969) ont démontré que, lors d'un état modifié de conscience, le corps subit des transformations momentanées, notamment les rythmes cardiaques et respiratoires sont bouleversés, certains muscles sont en hypotension et le flux d'énergie est étrangement ressenti. Cela expliquerait la souplesse et l'habileté vécues par nos cochercheuses. Le corps est physiologiquement détendu dans un état d'authenticité. Et, au faîte de ces bouleversements corporels se situe la prise de risques maîtrisée qui, elle, semble provoquer, selon nos cochercheuses, des images du corps extrêmes, comme celles que le corps s'enfuit au-devant et s'échappe en-dehors de soi pour aller vers l'autre : « j'étais quasiment en train de me séparer de mon corps » disait Lucie. Nous pourrions même ajouter ici la labilité des émotions : les sensations d'extase et d'envol de Lucie, l'intensité de la tristesse et les émotions angoissantes et jouissives de Sophie et les images visuelles prégnantes de Jo.

De plus, à l'instar d'un état modifié de conscience, la perception du temps est perturbée : elle est le plus souvent ressentie comme étant dilatée ou en suspension avec de surcroît une impression d'une durée infinie. Nous retrouvons cette transformation temporelle lorsque nos cochercheuses se sentent en communion avec la danse comme dans cet exemple : « je ne sais pas combien de temps je suis restée là. [...] Je n'avais plus aucune notion du temps. Je ne sais pas si je suis restée là une demie-heure ou cinq minutes » (Corriveau, 2002). De plus, nous avons mentionné un peu plus tôt qu'il apparaît clairement que l'état d'authenticité fait référence à un *ici-maintenant*. La personne se trouve toujours très présente à l'intensité du moment qu'elle vit. C'est un état dans l'état : tout en dansant, elle est dans l'écoute de

l'action, dans une présence immédiate. Il s'agit d'une présence active dans laquelle l'interprète ne se met pas en avant-plan, mais laisse la danse s'exprimer. Horton Fraleigh (1987) souscrit à cela lorsqu'elle dit que le danseur ne doit pas se présenter lui-même dans la danse, mais qu'il s'affiche à la fois dans l'individualité et à la fois dans l'universalité. Dans l'état d'authenticité, ce rapport de symbiose avec la danse est comme un juste milieu dans lequel l'interprète assume totalement son rôle *d'agent de liaison*.

4.2. Se dédier

Dans un premier temps, pour nous et nos cochercheuses, le sens profond de se dédier au monde extérieur porte en lui une notion d'épanouissement qui, elle, peut se représenter par le passage d'un savoir-faire vers un savoir-être. À la lumière de la structure générale, il nous apparaît évident que ces deux formes de savoirs participent à la possibilité d'un état d'authenticité. Le savoir-faire et le savoir-être symbolisent pour nous la distinction et la complémentarité entre l'artisan et l'artiste, entre le pouvoir du contrôle physique et la maîtrise de soi. C'est d'ailleurs l'un des traits typiques de la danse contemporaine : le « danseur travaillera essentiellement une mobilité du corps, du souffle, en vue d'un savoir-être plus que d'un savoir-faire » (Crémézi, 1997, p. 27).

Pour être plus précis, nous entendons par savoir-faire les moyens techniques qui habilitent les interprètes à monter sur scène et qui sont généralement pensés et développés dans le but d'atteindre un savoir-être. Selon Grotowsky (1971), dont l'approche est un exemple probant d'un savoir-être poussé à ses limites les plus extrêmes (Lecoq, 1987), se présenter sur scène demande une maîtrise de soi, du métier, du personnage ou de la chorégraphie. Il dira que le rôle essentiel et unique de l'acteur est « l'offrande de soi » (Lecoq, 1987, p. 84). Marchant dans les pas d'Artaud (1985), qui souhaitait faire de la transe l'objectif ultime de l'interprète,

Grotowsky pousse ce dernier au don total et au renoncement de lui-même par un entraînement physique intense et d'une grande rigueur.

Pour Stanislavski, comme pour d'autres (Lecoq, 1987), savoir-faire et savoir-être sont subordonnés l'un à l'autre et forgent l'interprétation qui, elle, devrait être à l'image de la vie et paraître vraie et vécue. Pour ce faire, Stanislavski dit que l'acteur (et l'interprète de danse)

doit remplir trois obligations essentielles : se plier à l'autorité d'un metteur en scène [...] ; analyser son rôle en prenant en compte non seulement le [sic] psychisme individuel du personnage, ses sentiments, mais aussi tout un environnement (sociologique, historique...), ce qui exige un véritable travail de documentation ; enfin rechercher au fond de lui-même une nécessité intérieure qui mette en branle ses propres affects. Dès lors, à l'expression d'un sentiment ne correspondra plus un geste passe-partout mais une inventivité expressive du corps dont la justesse et l'authenticité seront assurées par cet approfondissement préalable (ibid., p. 80).

Comme l'avance Stanislavski (1967), les techniques et approches d'interprétation nous disent qu'il y a un travail complémentaire, qui découle d'une responsabilité artistique et éthique, que l'acteur doit faire au-delà des répétitions en studio. Un travail personnel et professionnel (absorber le texte, le mémoriser, être disponible pour le metteur en scène) et une démarche d'artiste (trouver un sens au personnage, ressentir un attachement à lui) sont valorisés et encouragés, particulièrement dans le milieu du théâtre¹.

En prenant en exemple les idéologies présentes en théâtre, nous voyons que dans les arts scéniques, le savoir-faire et le savoir-être sont dépendants l'un de l'autre. Effectivement, à la lumière de l'analyse, l'état d'authenticité relève et participe à un savoir-être mais ses fondations sont construites sur tout un savoir-faire. Cet extrait de Lucie l'illustre bien :

il y a des moments où l'on est dans le travail [...]. À partir du moment où l'on décide de danser devant les autres, [...] je pense qu'on doit lâcher prise sur toute cette consolidation-là. Si on reste dedans on évite peut-être un grand plaisir, c'est-à-dire celui de l'abandon et de l'ouverture. [...] C'est là que commencent l'ouverture et l'acte de générosité. C'est une fois que toute cette grande sphère de travail-là, qui commence à partir du travail sur soi, du travail sur l'œuvre, du travail sur l'approche de la scène, est terminée.

Il existe donc un savoir-faire en danse, que nous pourrions considérer comme *obligatoire*, qui est une consolidation de tout un travail technique (qu'un danseur doit atteindre pour simplement exécuter une œuvre chorégraphique), qui se manifeste dans l'état d'authenticité par l'aisance et l'harmonie physiques et qui donne à l'interprète la confiance qu'il peut s'abandonner à l'ivresse de cet état. Nos cochercheuses sont d'ailleurs des interprètes capables de dépasser la technique, de la sublimer en quelque sorte. Ainsi, pour elles, la démonstration sur scène d'un simple savoir-faire n'est pas suffisante pour que l'artiste en elles se dédie, corps et âme, aux autres et à lui-même, détournant ainsi non seulement le projet premier de la danse – la communication – mais aussi celui de l'expérience de l'état d'authenticité.

C'est ce que Lion (2001) a cherché à faire avec son approche d'authenticité : maîtriser le savoir-faire d'un savoir-être en vue d'une représentation scénique artistique. Lorsque nos cochercheuses se dédient et s'épanouissent, elles ont la sensation de devenir la danse et elles embrassent une large « étendue expressive » (Schulmann, 1997, p. 38) d'elles-mêmes qui va bien au-delà d'une maîtrise technique. Peut-être serait-il plus juste alors de parler dans l'état d'authenticité, d'une transcendance du savoir-faire vers un savoir-être ? Nous parlerions du même coup de l'importance de leur interdépendance. Il est

sans doute faux et arbitraire de vouloir séparer chez l'interprète authentique les qualités affectives, émotionnelles des qualités de *métier* et nous ajouterons même que la perfection du métier ne saurait être atteinte que si elle trouve sa source et sa nourriture constante dans

¹ Il y aurait peut-être là corrélation avec le fait que le public va aussi au théâtre pour voir un interprète et non seulement un metteur en scène, ce qui est moins sûr en danse.

l'inspiration purement musicale que l'interprète sait, à chaque instant, recevoir du texte (Leibowitz, 1971, p. 42).

Cependant, un autre élément est contenu dans ce passage. Dans le savoir-faire, l'interprète est dans le travail de son corps : il l'explore, en est soucieux, il y est attentif et sensible. Il cherche par son corps les réponses aux propositions du chorégraphe. Il apprend par le corps et il donne par le corps. Cela est valable pour tout le processus de création. Mais sur scène, dans l'état d'authenticité, ce regard constant sur son corps se transpose, selon les résultats de cette étude, en une recherche de savoir-être qui implique justement de prendre le risque de se dégager de ce minutieux examen corporel. Jo relate une telle situation dans cet exemple :

dans cette pièce, j'avais toujours à changer les détails, le costume au complet, les bottes, les gants, les bijoux et tout ça en dansant et en parlant au public, en chantant. [...] Tout était chorégraphié, chaque mouvement était répété, répété, répété pour que ce soit tellement naturel et pour que ce ne soit pas nécessaire que j'y pense.

Dans l'interprétation, le danseur devrait renoncer à la technicalité des gestes, faire souvent de petits deuils et se retirer momentanément en lui-même sans pour autant se regarder agir. Nous sommes dès lors en présence de quelqu'un qui se dédie à son art, qui s'efforce de transcender sa sécurité intérieure pour s'ouvrir au monde extérieur et à la danse.

Et là se situe l'un des défis du travail de l'interprète : faire confiance au corps, à son savoir-faire, s'y dédier et se lancer dans la danse sans se placer dans une situation où le regard sur soi domine, sans que le désir de plaire ne soit présent. Souvenons-nous, dans la structure générale de l'expérience, de cet effacement du désir de plaire dans l'état d'authenticité. Il n'existe plus. Le sens de cette expérience tient aussi à cela. Ainsi, « en renonçant à une partie de sa spontanéité, en s'engageant dans le monde par des organes stables et des circuits préétablis [l'interprète] peut acquérir l'espace mental et pratique qui le dégagera en principe de son milieu et le lui fera *voir* » (Merleau-Ponty, 1945, p. 103). Nous ne voyons que ce que nous regardons dit Merleau-Ponty (1964).

Dans un second temps, faire l'expérience de se dédier à elle-même comporte une diminution des inhibitions et une réduction des mécanismes de défense, caractéristiques propres aux états modifiés de conscience (voir section 1.2.6.). Cela est en lien avec le dépouillement et la vulnérabilité dont ont parlé les trois interprètes. Pour l'une, la volonté de mettre en oeuvre des moyens d'atteindre un état d'authenticité démontre un dépouillement de l'ego, une recherche d'humilité, de pureté et de simplicité. Faire ce choix d'être sans armure dans la danse est un acte d'engagement et en cela, il y a correspondance avec la définition première de l'authenticité. Taruskin (1995) dit de celle-ci qu'elle possède une grande force morale et une puissance indescriptible : elle revêt la beauté d'un artiste qui se dépouille totalement et qui se reconstruit laborieusement. Pour lui, comme pour Lucie, l'authenticité n'est jamais le chemin de la facilité.

Pour l'autre, c'est le désir de se mettre dans un état de vulnérabilité. Une vulnérabilité qui soit synonyme d'extrême sensibilité et d'ouverture à ce qui se passe autour de soi, sans besoin de contrôler la situation. Une vulnérabilité qui soit également source de pouvoir puisqu'en réalité, comme nous l'affirme la cochercheuse Jo Lechay, plus une personne est en contrôle, plus elle est vulnérable (même si de prime abord nous pourrions croire l'inverse). Vus sous cet angle, vulnérabilité et pouvoir sont des manifestations d'émotions contradictoires propres aux états modifiés de conscience (Cohen, 1988 ; Hardy, 1988).

Enfin, pour la troisième interprète, les inhibitions sont caractérisées par la présence de trac. La recherche de dépouillement et d'émotions primitives passe par l'acceptation d'une fragilité qui, elle, permet de composer avec ce même trac et de maîtriser la situation. L'état d'authenticité permet cela. Ce qui caractérise ces trois perceptions est la prise de risque de s'afficher telles qu'elles sont. Point n'est besoin de défendre ou de prouver, simplement être là pour transmettre le propos du chorégraphe auquel l'interprète s'identifie. Il peut être risqué et insécurisant de se rendre fragile, d'accepter de se montrer faible et susceptible d'être blessée. Mais, nos

cochercheuses nous ont appris que dans l'état d'authenticité, cette façon de prêter le flan, cette mise à nu en s'exposant sur scène, est source d'un grand plaisir et synonyme d'épanouissement. Ici encore, nous retrouvons les éléments de l'expérience optimale et le *flow* de Csikszentmihalyi (1990). Se dédier à soi-même implique donc une notion de respect personnel qui se manifeste dans l'état d'authenticité notamment sous le signe d'une harmonie corporelle.

À son tour, celle-ci, dans un troisième temps, symbolise aussi le fait que l'interprète se dédie à la danse. La satisfaction et la félicité éprouvées occasionnent en retour encore plus de jouissance à s'ouvrir aux autres et à transmettre le sens de la chorégraphie qu'elle porte en elle. Un tel interprète est loyal et s'affiche avec transparence. Elle place la danse en avant-plan et s'exécute humblement. C'est en cela que nous pouvons dire que l'état d'authenticité touche à la sincérité : il est au-delà du désir de plaire, au-delà de l'apparence séductrice, de l'égoïsme et du narcissisme. Horton Fraleigh (1987) mentionne à ce sujet que, dans l'authenticité, la conscience du danseur se dédouble : il est plus grand que lui-même et il ne doit pas se regarder danser :

Les bons danseurs savent que le soi dansant meurt lorsqu'il regarde derrière, soit pour visualiser ou soit pour s'admirer. [...] Les bons danseurs deviennent absorbés par le problème et ont du plaisir à danser. Ils sont pris, entraîné dans un soi-plus-grand et transcendent l'égoïsme et le narcissisme dont ils sont souvent accusés. [...] Dans la bonne danse, le soi devient submergé en même temps que la conscience du danseur devient davantage concentrée dans la danse ; alors seulement elle est capable d'emporter le public avec elle dans la danse².

Baruss (1996) lui dit que la personne authentique s'éloigne des prétentions, ne se cache pas derrière une façade et cherche à vivre l'expérience pour elle-même et

² Traduction libre de l'auteur. Texte original : « Good dancers know that the dancing self dies when it looks back either to visualize or to admire itself. [...] Good dancers become absorbed in the problem and pleasure of dancing itself. They get caught up in a larger-than-self pursuit and transcend the egotism and narcissism of which dancers are often accused. [...] In good dancing, self becomes submerged as the dancer's awareness becomes concentrated in the dance ; only thus is she able to take the audience into the dance with her » (Horton Fraleigh, 1987, p. 23).

pour les autres mais sans considérer les attentes d'autrui. En ce sens, l'interprète qui vit un état d'authenticité n'est pas dans la contemplation d'elle-même mais dans un éclaircissement personnel. Ainsi, la personne s'épanouit à travers cette expérience. L'état d'authenticité métamorphose le corps tout entier et l'individu lui-même, bien au-delà de l'actualité du moment. L'interprète engage une obligation personnelle et se préoccupe de sa responsabilité d'être en représentation et de communiquer un discours.

Dans un dernier temps, nous pouvons une fois de plus nous inspirer des états modifiés de conscience pour illustrer le fait que la présence d'un état d'authenticité déséquilibre la vie quotidienne et rationnelle. En effet, nous avons vu (voir section 1.2.6.) que l'état modifié de conscience est en opposition avec l'état d'éveil, celui dans lequel nous vivons normalement nos journées. Or, la structure générale de l'état d'authenticité révèle qu'il participe directement à la déstabilisation de la conscience ordinaire et se manifeste, notamment, par une sensation de devenir la danse. Nos cochercheuses tentent d'entrer dans cet état pour y trouver autre chose que ce qu'elles connaissent. C'est là tout le sens de l'épanouissement de cette expérience. Lorsqu'elles vivent l'état d'authenticité, elles sont dans un état autre que ceux qui interviennent régulièrement dans le métier. Il n'est plus question de rationalité et de contrôle mais au contraire de lâcher prise, d'instinct, d'intuition et de nouveauté.

L'état d'authenticité est dans une pleine conscience, mais elle est différente de la conscience habituelle. Csikszentmihalyi (1990) dirait que cette attention à accomplir l'action est si grande que toute l'anxiété du quotidien est évacuée, il ne demeure que l'action à faire. À cela Baruss (1996) ajoute que l'authenticité est faite de l'effort d'agir en fonction de sa propre compréhension du monde. Cela est très proche des propos de Flood Turner (2003), pour qui la présence de ces états fait de la personne qui les vit un être plein et riche, et de la vision des artistes-*performeurs* des années soixante (voir section 1.2.1.) qui, en renouvelant la forme et la structure, cherchaient de nouvelles façons de créer, d'être et d'agir sur le monde. En effet,

l'état d'authenticité est utile à l'équilibre d'une vie saine : il permet l'évacuation des obsessions et l'expression de la nature même de l'être, sans fard. Cela rejoint également les propos de Whitehouse (1958, voir section 1.1.3.) lorsqu'elle dit que pour arriver à l'authenticité, un sacrifice est nécessaire : celui des besoins qui nous séparent de notre soi originel (ibid.). Il s'agit donc de laisser le mouvement émerger de soi aussi naturellement et purement que possible.

Cette danseuse, professeure et thérapeute de la danse nous rappelle qu'il fût un temps où le mouvement était langage. Puis, les mots aidant, l'humain a appris à bouger pour une raison précise, à isoler ses actions, à être physiquement non expressif et non créatif en utilisant des gestes stéréotypés et limités. Par exemple, nous exprimons parfois notre colère en étant polis (ibid.). Whitehouse revient à une conception de base du mouvement : l'attention d'une expérience du mouvement est simplement la sensation de bouger et d'être bougé (ibid.). Le mouvement ne peut être anticipé, expliqué ni répété exactement. C'est un peu ce que nous dit notre cochercheuse Lucie Boissinot lorsqu'elle parle du mouvement authentique comme d'un dépouillement et d'une simplicité du geste nommée avec des verbes à l'infinitif : prendre la tête, donner la main, marcher vers l'autre, marcher loin de l'autre, courir vers l'autre. Et c'est ce que font les enfants naturellement : ils sont en général dans la sensation pure du mouvement (ibid.). Par contre, si quelqu'un

est trop dans son monde, une imperméabilité se forme autour de lui ; si, au contraire, il accorde trop d'attention à l'environnement extérieur, il se distancie de ses propres sensations corporelles. Donc, aller trop dans une direction c'est du coup s'éloigner de l'autre pôle. L'équilibre se brise et la réception de l'œuvre s'en trouve affectée (Pelchat, 1999, p. 65).

Whitehouse nous enseigne également que lorsque nous observons quelqu'un bouger nous faisons appel à notre sens kinesthésique et que moins nous expérimentons notre corps, plus il devient apparence (Pallaro, 1999). Sa méthode (voir section 1.1.3.) repose sur le développement de la conscience du corps en plaçant les élèves dans des situations de découverte de leur corps et de leur mouvement

(ibid.). Pour elle, le mouvement est dit authentique lorsqu'il est original et vrai pour une personne donnée, vrai dans le sens d'une découverte que nous pouvons par moment voir (ibid.). Un mouvement inauthentique serait celui qui est invisible, ce qui est le cas lorsque l'individu qui bouge n'est pas en pleine présence à son corps. En retrouvant la sensation d'être bougé, l'individu abandonne son ego, ne contrôle plus le mouvement, cesse de faire des demandes au corps et le laisse bouger tout seul. C'est bien cela qu'ont vécu Lucie, Jo et Sophie en faisant l'expérience de l'état d'authenticité. Le *soi* (pris ici au sens de la personnalité individuelle) prend le dessus et l'authenticité s'associe à la simplicité d'être soi-même.

C'est comme si se dédier à soi-même permettrait d'enregistrer des souvenirs infaillibles (aux yeux des interprètes, puisqu'elles sont les seules à pouvoir témoigner de ce qu'elles ont vécu) et des détails très précis comme dans cet exemple :

je me souviens exactement comment je l'ai dansé, même après plusieurs années. Peut-être pas tout mais j'ai des "flashes" de sensations, de regards ou de la façon dont ma jambe est redescendue. C'est très, très précis comme souvenir » (Corriveau, 2002).

En même temps, elles vivent cet état comme quelque chose de difficile à décrire et dont les contours sont flous. Le rapprochement avec le rêve est ici évident : elles se souviennent de détails mais souvent beaucoup d'éléments sont incertains et fondus. En ce sens, l'état d'authenticité ne correspond pas à un état d'éveil habituel, d'autant plus que la difficulté à communiquer la profondeur de l'état vécu est une sensation d'ineffable. À ce propos, il apparaît pertinent de citer Benjamin (2003) : l'authenticité est toujours entourée d'une aura de flou – qui provient du pouvoir de l'œuvre originale - d'un voile qui est perméable aux confusions, aux interprétations. Qui plus est, Taruskin (1995) mentionne que le gage de l'authenticité se trouve dans une étrangeté. Encore une fois réapparaît cette *étrange étrangeté* sous une plume différente (voir section 1.2.). Est-elle en relation avec l'autorité de l'œuvre ? Admettre et accepter d'emblée cette autorité signifierait-il que nous sommes en

possession de la vérité ? C'est peut-être cette dernière qui crée le flou et le malaise étranges que nous ressentons au contact de l'authenticité.

4.3. Omniprésence

L'omniprésence décrite dans la structure générale de cette étude, nous révèle que l'état d'authenticité procure la sensation d'être au centre du monde. Celui qui vit cette expérience reste complètement ancré dans un rapport aux autres et au monde. Les frontières entre lui et ce qui l'entoure sont momentanément dissoutes. En effet, l'état d'authenticité n'aurait pas de sens et toute cette étude serait bien inutile si l'interprète n'était pas en contact avec la réalité, le public et les exigences scéniques. Une grande partie de la valeur de cet état et de son utilité dans le travail de l'interprète en danse se trouve là : sur cette frontière entre le danseur et le public, sur ce chevauchement des sensibilités. La personne perçoit vivement le contact avec le public comme si elle accueillait en elle la présence des autres au moment de l'expérience.

Ce que nous voulons particulièrement relever ici, c'est que l'état d'authenticité joue sur l'extéroceptivité et que, conséquemment, il altère la vision perceptive du monde. Cela pourrait expliquer en partie le fait que, par exemple, les caractéristiques des partenaires comme la qualité de la peau ou un regard particulier, détails sur lesquels nous nous attardons normalement peu, aient été signalées par nos trois interprètes. Toutes parlent aussi de la réceptivité du public (que l'artiste sur scène ne voit pas à cause des éclairages, mais qu'il ressent), de la couleur des lumières, de la texture du plancher etc. Cette omniprésence face au monde extérieur et ces sensations exceptionnelles vécues par l'interprète qui vit un état d'authenticité participent à l'effet de magie et d'irréalité de l'expérience. Lucie, qui a senti qu'elle décollait du sol, illustre bien cette idée :

C'est irréel parce qu'on ne croirait pas que l'on peut avoir de telles sensations. Je veux dire on ne croirait pas que c'est possible d'avoir de

telles sensations parce qu'on a effectivement les deux pieds sur terre, parce qu'on est humain et mortel et que l'on est dans une réalité . On pense que c'est vrai et on est pas sur aucune drogue (rires). Alors, ce sont des sensations réelles qui s'avèrent, si tu les observes, être irréelles parce que ça ne s'est pas passé pour vrai. Tu n'as pas décollé du sol, tu n'étais pas enrobée de jaune et il y avait plein de monde sur la scène et il y avait du public tu sais.

L'omniprésence peut aussi simplement être un lien d'énergie qui unit l'interprète aux autres ou à un objet. Si nous révisons les théories sur les états modifiés de conscience vues au second chapitre (voir section 1.2.6.), nous pouvons ajouter que le système de références à la réalité et à l'identité de l'individu qui vit cette expérience est bel et bien réorienté et bouleversé. L'intensité de l'extéroceptivité est donc un élément important dans l'état d'authenticité. Cela n'exclut cependant pas le fait que l'intéroceptivité soit également affectée par l'état d'authenticité. En effet, il existe des distorsions et des modifications de l'image corporelle de même qu'une atténuation des limites corporelles personnelles.

À cet état de présence totale au monde extérieur, s'ajoute le fait que les interprètes cochercheuses s'en sentent simultanément détachées et isolées. Elles se trouvent dans un état frontière, comme à la limite d'elles-mêmes et des autres, pour elles-mêmes et pour autrui. Leur rapport au monde dans l'état d'authenticité est alors, selon nous, fait de justesse : elles savent doser les portions de laisser aller et de maîtrise de soi, d'ouverture aux autres et de conscience de soi. Car, ce n'est pas tant pour elles-mêmes qu'elles dansent mais, comme nous l'avons vu dans la recension des écrits sur l'interprétation en danse (voir section 1.1.2.), pour incarner les écarts, le milieu, les non-dits par le biais du discours chorégraphique.

La structure générale de l'expérience de l'état d'authenticité nous informe également que l'interprète qui vit un état d'authenticité est en très forte connexion avec son corps. Toutes les expériences relatées par les cochercheuses sont en relation directe avec le corps : elles sont omniprésentes à leur corps. Dans l'expérience de

l'authenticité, le corps, l'esprit et le monde sont unis et ils travaillent ensemble. Cela fait écho à la phénoménologie merleau-pontienne dans laquelle le corps est le lien entre un milieu défini et un vivant. Il est l'actant par lequel l'individu s'exprime et justifie sa présence dans le monde (voir chapitre III). Un lien est également à faire avec l'eutonie (voir section 1.1.3.) qui prône une spiritualité du corps : une meilleure conscience de soi et de son corps pour une intégration harmonieuse au monde. L'eutonie associe l'image de soi à la conscience personnelle de sa propre peau. L'entraînement du danseur face au miroir (façon de faire surtout dans le domaine du ballet mais aussi dans d'autres formes de danse dont la danse contemporaine) façonne chez lui une image de soi unidimensionnelle ayant pour conséquence, malgré tout le travail physique du danseur, une expérience insuffisante de son corps et un moins bon contact au monde (Bersin, 1996). L'eutonie ne cherchait pas à faire maîtriser une technique mais plutôt à « s'enfoncer au plus profond de son être et devenir une personne complète » (ibid., p. 66). C'est aussi ce que promeut Hackney (1996), élève de Bartenieff, dans cette citation :

une approche de l'entraînement corporel de base qui agit en façonnant selon des schèmes des connexions à l'intérieur du corps obéissant à des principes de fonctionnement efficace du mouvement, dans un contexte qui promeut l'expression personnelle et l'engagement psychophysique complet (p. 74).

En appliquant ces principes, le danseur voit, sent et perçoit son corps différemment et il transmet ses nouvelles perceptions, ses qualités sensibles au public. Il communique autrement.

Pour nos cochercheuses, cette omniprésence à elles-mêmes passe par un état de corps qui marque la différence entre le vécu d'un corps en temps normal, qui fait des gestes conventionnels et celui de l'état d'authenticité. Dans le premier cas, les préoccupations de la vie quotidienne (comme le travail et la famille) ne mettent pas nécessairement l'individu dans un rapport senti aussi serré avec son corps. Dans le second cas, le corps est entraîné en vue d'une action précise qui est de danser sur

scène, devant les autres. Tout un travail de ressenti corporel est accompli dans l'état d'authenticité (Horton Fraleigh, 1987). Il est aussi un corps qui exécute des rituels déterminés. D'aucuns diront que tout corps humain est ainsi : un corps social qui se montre en public et comportant une série de rituels quotidiens. Mais, dans l'état d'authenticité, le travail de l'entraînement du corps et les exercices rituels sont effectués en fonction de l'apparition sur scène. L'interprète qui choisit de tendre vers les états d'authenticité laisse derrière elle ses soucis lorsqu'elle entre en scène. De plus, elle est toujours dans un rapport à l'autre et dans une exposition de son corps. Merleau-Ponty (1945) identifie deux couches distinctes du corps : le corps habituel et le corps actuel. Le danseur s'exerce à transcender le passage de l'un à l'autre pour être sur scène dans un corps actuel, c'est-à-dire un corps qui est à la fois singulier et instantané tout en étant à la fois impersonnel et général.

Dans l'état d'authenticité, les interprètes sont hyper attentives à tout, prêtes à répondre aux imprévus, à suivre le flot de la danse. Cette qualité de l'attention est aussi mentionnée dans les états modifiés de conscience : elle est soit diffuse ou focalisée. En concordance avec la théorie de Shor (1969), dans l'état d'authenticité, l'attention est totalement focalisée mais sur un seul segment de la réalité (voir section 1.2.6.). L'interprète a l'impression qu'une partie de l'expérience est isolée par le fait que ce segment prend momentanément tout le champ de sa conscience. Elle vit alors une omniprésence momentanée. C'est d'ailleurs là-dessus que repose toute l'approche de Lion (2001) dont nous avons parlé à plusieurs reprises (voir notamment section 1.1.3.). Rappelons que sa technique d'interprétation permet au danseur de centrer son attention sur un point corporel précis et significatif pour lui. Ce faisant, l'interprète se préoccupe de revenir continuellement sur ce point sans perdre le contact avec ce qu'elle doit faire. Mais, il n'y a pas que Lion qui y soit arrivé. Chacune des interprètes a développé des façons de faire qui sont forts différentes mais qui donnent le même résultat : un état d'authenticité. Sophie pense à sa mère ; Lucie s'imprègne de la chaleur des éclairages ; Jo fait mentalement le vide.

L'omniprésence face à la danse est, quant à elle, faite d'une transformation, d'un passage de quelque chose de personnel à une universalité qui conserve l'intégrité de l'interprète. Lucie, Jo et Sophie dansent en effet pour les autres mais jamais au détriment d'elles-mêmes, jamais au péril d'une perte (Horton Fraleigh, 1987). L'omniprésence n'est pas exclusive. Elles ne s'abandonnent pas à la danse comme elles abandonneraient quelqu'un. Il ne s'agit pas de quitter quelque chose mais plutôt de renoncer à toute retenue, de se lancer dans l'état d'authenticité. Ainsi, d'un même geste, elles renoncent et s'engagent. Ce que chacune d'elles laisse derrière elle, le temps de l'état, ne lui échappe pas mais, au contraire, cela lui sert. Et, à la fin de l'expérience, elle s'en sort gratifiée et satisfaite parce qu'elle a le sentiment d'avoir agi de sa propre autorité (donc de manière authentique), parce qu'une responsabilité d'artiste de scène a été assumée et parce qu'elle a existé comme interprète (Horton Fraleigh, 1987). De plus, les trois cochercheuses se sentent transformées par cette expérience : l'état d'authenticité les laisse dans l'impossibilité de vivre comme avant, leurs références sont maintenant autres, changées. Elles disent se sentir être plus que ce qu'elles étaient. Grâce notamment à l'omniprésence face à la danse, l'état d'authenticité est pour elles un ajout dans leur pratique d'interprète et dans leur vie personnelle.

4.4. Maîtrise

Pour discuter de la maîtrise révélée par la structure générale de l'état d'authenticité, nous nous référons d'abord au phénoménologue Longneaux (2007) qui affirme que l'un des désirs de l'homme réside dans la notion de puissance. Pour le politicien, la puissance est le pouvoir de commander, de dominer ou d'imposer son autorité (DPL). Mais pour la personne vivant l'expérience de l'état d'authenticité, ce désir correspond davantage à une force intérieure qui produit un effet visible et de l'énergie. Pensons, comme en font foi les descriptions des cochercheuses, à cette énergie enfouie chez Sophie qui se déploie pendant l'état d'authenticité ou à la

faiblesse physique de Lucie qui s'est transformée dans l'expérience en une force capable de la soutenir tout au long de la représentation.

Toujours selon Longneaux, la puissance peut aussi être l'expression de pouvoir maîtriser le cours des choses et d'être à la hauteur de nos attentes et de celles des autres. En ce sens, l'état d'authenticité serait une manifestation de cette forme de puissance : la personne sent qu'elle maîtrise la situation. Comme l'a d'ailleurs affirmé Csikszentmihalyi (1990), elle n'est pas du tout en perte de contrôle. La maîtrise présente dans notre structure générale est du même ordre : ressentir du pouvoir alors que l'interprète se présente faible ou perd volontairement le contrôle mais de manière maîtrisée. C'est être « en contrôle d'être hors de contrôle » comme dirait Hilton (1998, p. 75). Cela nous renvoie une fois de plus vers les états modifiés de conscience dans lesquels, selon les théories de Shor (1969) et Tart (1969), un effort est nécessaire. Bien que les interprètes cochercheuses soient conscientes qu'il se passe en elles quelque chose d'extraordinaire au moment de vivre cette expérience et bien qu'elles soient emportées par la danse, l'état d'authenticité n'est en effet pas possible sans une action de l'individu. D'ailleurs, cela justifie notre utilisation du terme authenticité (plutôt que de parler de moments de grâce). Une fois de plus, rappelons l'une des définitions de l'authenticité : qui agit de sa propre autorité (DPLI, 1996). Cet état est qualifié d'authentique parce qu'il nécessite la volonté de l'interprète à s'investir et à s'abandonner.

Souvenons-nous aussi que la personne sent que, dans l'état d'authenticité, elle est plus que ce qu'elle est normalement. Elle s'est rendue au-delà des attentes puisqu'elle est capable justement d'atteindre un tel état. De plus, chacune des interprètes cochercheuses se fixe des objectifs, ne serait-ce que celui de réussir une difficulté technique ou d'arriver à s'abandonner à la danse. Chaque geste est dans le désir de surmonter les difficultés, dans le pouvoir d'agir, dans la faculté d'action. Le sentiment de maîtrise présent dans l'état d'authenticité est selon nous très lié à la capacité d'accomplir des actions a priori impossibles (la réussite d'une difficile figure technique par exemple ou l'expression si touchante d'une émotion). Voici les mots

de Lucie à ce sujet : « j'oubliais toutes les composantes techniques, sauf que j'avais un corps entraîné puis je pouvais lever ma jambe jusque-là puis faire deux tours après. [...] C'était *beyond that* » (Boissinot, 2001). C'est comme si la maîtrise permettait à l'interprète d'entrelacer vulnérabilité et invincibilité, de considérer faiblesse et force comme interdépendantes. Les interprètes cochercheuses ont en effet tour à tour mentionné pouvoir et impuissance. Pouvoir dans l'état d'authenticité et impuissance à ne pouvoir le contrôler totalement. Pouvoir à l'intérieur de l'expérience à jongler efficacement avec les imprévus et impuissance face à sa durée, à son intensité. Impuissance aussi face aux révélations que l'état d'authenticité peut susciter : des expériences d'illuminations, d'intuitions profondes et indicibles et de vérité ont été décrites par nos cochercheuses.

Ce bref portrait de la maîtrise serait incomplet sans parler de son revers : être en pleine possession de ses moyens nous révèle du même souffle notre condition d'humain. Prenons cette citation de Sophie : « c'est comme s'il y a une force à l'intérieur de toi qui dort. Puis de sentir cette force-là, c'est elle qui te guide. Et toi tu es épuisée, mais elle est quand même là, elle te permet de continuer ». Cette force intérieure qui se manifeste dans l'état d'authenticité et qui est décrite par les interprètes cochercheuses veut aussi dire qu'elles sont parfois impuissantes, vulnérables et fragiles. Lucie disait : « je suis impuissante dans la mesure où je n'ai pas le contrôle mais ça ne me frustre pas du tout ». Pour Longneaux (2007), nous sommes atteignables par les épreuves de la vie et nous ne pouvons pas tout contrôler. Il faut admettre que certaines situations sont dûes aux circonstances, aux hasards. L'interprète qui admet et accepte cette impuissance est prêt à laisser jaillir de lui l'état d'authenticité. Cet état vient répondre en quelque sorte au fait que l'être humain n'est pas tout puissant.

Taruskin (1995) poursuit un peu cette réflexion en déplorant le fait que sous le voile de l'authenticité se cache trop souvent une tentative de fuir la responsabilité d'établir un jugement critique. Pour lui, l'authenticité inclut toujours un élément de

choix et de goût même si nous cherchons à être authentique par rapport à une œuvre musicale ou dansée. L'authenticité ne peut séparer l'origine de l'œuvre de la réalité actuelle de celui qui la joue (ibid.). Sa propre expérience de musicien lui apprend qu'à partir des documents originaux d'une œuvre, il peut recréer la musique mais il est sans cesse en situation de compromis : une telle ornementation ne satisfait pas le violoniste, une telle cadence ne convient pas au chef d'orchestre, un tel tempo est difficile à réaliser. Comment alors être tout à fait authentique ? Et, si nous admettons cette imperfection de l'authenticité, à quel moment peut-on se dire, ou même se croire authentique ? Taruskin cherche la nature de l'authenticité dans ces doutes. En ce sens, l'incertitude fait aussi partie de la maîtrise.

Nous avons déjà dit que par l'état d'authenticité, Lucie, Jo et Sophie arrivent à s'exposer humainement et humblement. L'état d'authenticité ne serait pas ce qu'il est si la maîtrise n'était pas présente ; si les interprètes n'avaient pas la sensation de dépassement physique, de bien-être du corps, d'aisance, de réussite de mouvements complexes et difficiles. Vue sous cet angle, la maîtrise décrite par Lucie, Jo et Sophie est vécue comme une influence qu'elles exercent sur elles-mêmes et sur les autres. Se lancer, physiquement et mentalement, dans la danse, vouloir se dépasser, c'est pour elles utiliser la maîtrise de l'humain non pas pour dominer mais pour accéder à une énergie donnante, pour proposer un chemin nouveau, pour surmonter les obstacles.

4.5. Synthèse : un sens de soi et de l'autre

Pour réaliser la synthèse, nous reprendrons une dernière fois les éléments de la structure générale de l'état d'authenticité et nous tracerons les lignes qui les unit. Ainsi, à la lumière des résultats et de la discussion, il apparaît que le thème suivant traverse significativement toute l'étude : il existe dans l'état d'authenticité un sens de soi et de l'autre. Nos cochercheuses nous ont appris que l'état d'authenticité est vécu

comme une expression de ce qu'elles sont intérieurement, de leurs plus belles qualités. Et il est qualifié d'authentique justement parce qu'il met en jeu une importante filiation de l'interprète face à elle-même. En référence à Jourde (2001), qui dit que ce « qui sauve le sentiment authentique, ce qui le rend pur et exempt de péché, croyons-nous, c'est que nous ne le *voulons* pas » (p.87), il y a cette idée première qu'un être est authentique ou ne l'est pas. Comme si l'authenticité s'imposait à nous sans que nous n'ayons aucun contrôle sur elle. Or, l'état d'authenticité que nous avons abordé, n'est pas nécessairement involontaire, ni totalement volontaire d'ailleurs. Il serait plutôt latent chez tout ceux qui sont en contact intime avec eux-mêmes. Notre cochercheuse Jo Lechay parle de cette révélation de soi lorsqu'elle dit qu'il y a toujours une part d'inconnu qui la met forcément en relation avec elle-même et les autres. Pour Lucie, cette intériorité, vécue en étroite relation avec le public, est essentielle au travail de l'interprète puisqu'elle cherche à maintenir un équilibre entre une ouverture sur le monde et un retrait en soi.

L'état d'authenticité est décrit par les cochercheuses comme étant un moment pour se révéler à elles-mêmes et aux autres. Trois aspects de cette révélation nous apparaissent primer : une exploration, une acceptation et un dépassement de soi. À l'intérieur des quatre éléments de la structure générale, nous retrouvons en effet le premier aspect : les interprètes cochercheuses parcourent en elles-mêmes des chemins inconnus et examinent diverses possibilités. En cela, l'état d'authenticité est très proche du mouvement authentique dont nous avons parlé dans la recension des écrits. Bien que ce dernier ne soit pas un mode de représentation mais plutôt un travail de composition et d'interprétation – donc antérieur à la scène – il est axé sur toute une démarche d'exploration intérieure (Pelchat, 1999).

Inévitablement une telle recherche en soi est susceptible de provoquer des révélations, ou du moins d'en examiner les possibilités. Nous identifions cela aussi dans les descriptions des cochercheuses : elles laissent apparaître, laissent surgir ce

qu'elles ont en elles, ce qui est profondément enfoui. Elles se tiennent prêtes et s'ouvrent au dévoilement d'elles-mêmes. Par exemple, lorsqu'elle entre dans un état d'authenticité, Sophie dit ceci : « je vais puiser ce qui est authentique en moi. Ce que je ne montre pas nécessairement ». Cela suppose qu'elle cherche, notamment par le biais d'images, à faire coïncider sa pensée et son corps à quelque chose qui se trouve au-delà de sa danse et de sa vie privée. Nous avons vu que l'imagerie (voir section 1.1.3.) peut effectivement aider les interprètes à effectuer cet amalgame entre vie personnelle et professionnelle. Parfois, les images représentent pour l'interprète la justification artistique de l'œuvre, le sens que le chorégraphe lui accorde ou la valeur intrinsèque à laquelle il s'attache pour une création spécifique. À ce sujet et à titre d'exemple, Sophie nous a confié en entrevue que son interprétation est parfois très liée avec la mort de sa mère. Des images de cette dernière sont présentes lorsqu'elle danse et elles influencent son état physique et mental. Prenons, comme deuxième exemple, le cas du chorégraphe québécois Jean-Pierre Perreault³ dont les œuvres sont intimement liées à ses dessins. Ses danseurs s'en trouvent imprégnés et peuvent composer leur interprétation en fonction de leur rapport à l'image proposée.

De plus, du fait que le corps soit l'instrument du danseur, qu'il doive composer avec lui, tout ce jeu de relations et de confrontation avec lui-même est sans cesse présent. Décrivant leur expérience, Lucie, Jo et Sophie disent que monter sur scène exige l'acceptation d'un effort pour échanger entre elles-mêmes et leur corps, entre elles et le public, entre elles et elles pourrions-nous dire. Pour ces trois interprètes, l'état d'authenticité implique une quête intérieure dont elles s'approprient le sens pour en faire quelque chose de nouveau, cohérent avec la chorégraphie, à redonner au monde extérieur. Nous retrouvons ici le sens de communier et de se dédier contenu dans la structure générale : dévoiler son intimité ouvre grande la porte d'une confiance en soi, permet de s'épanouir et de s'offrir vulnérable, forte et juste.

³ Voir à son sujet Febvre, Michèle, Laurier Lacroix, Pierre Ouellet et Thérèse St-Gelais (2001) ; Gélinas, Aline (1991) ; Valaskakis Tembeck, Iro (1991).

Le deuxième aspect, l'acceptation dans l'expérience de l'état d'authenticité, se retrouve dans la structure générale sous une *perte d'innocence* décrite par le philosophe Longneaux (2007) comme étant le sentiment de pouvoir comprendre les autres, le besoin d'être apprécié et conséquemment d'être en relation avec l'autre. Pour lui, invariablement, il y a en chacun de nous une peur de ne pas être aimé. Cette peur n'existe que par la présence de la solitude : dans le vécu, nous sommes tous des êtres de solitude dit-il. Nous pensons que l'état d'authenticité n'y fait pas exception : il révèle notamment à l'interprète le fait que, sur scène, il est seul responsable du message chorégraphique qu'il porte. L'isolement est présent dans l'état d'authenticité, les cochercheuses l'ont mentionné à plusieurs reprises, mais il a une portée positive : s'abstraire du monde pour exécuter une action importante. Lucie, Jo et Sophie se sentent isolées mais pas déconnectées du monde. Elles sont seules, mais elles peuvent compter sur les autres, elles sont fondamentalement en relation avec le monde extérieur. L'interprète accepterait alors sa solitude comme la condition d'un dialogue, comme vertu de la communication.

Ainsi, la solitude est une condition de la relation (Longneaux, 2007). En assumant sa propre solitude, nous pouvons aider l'autre. D'où l'importance, pour l'interprète cochercheuse, de porter un regard sur elle-même. D'où sa responsabilité à s'afficher franchement, sans fard. À ce moment, elle ne peut plus être dans le charme. Nous retrouvons là un aspect essentiel de l'état d'authenticité révélé par cette étude et mentionné par Lucie, Jo et Sophie : il est renoncement à la séduction et au narcissisme. Cet état est dans l'anti-narcissisme et propose l'offrande et la transparence. Dans l'état d'authenticité, la personne renonce à une part d'elle-même (elle met par exemple de côté ses désirs égoïstes, ses soucis quotidiens) mais dans ce renoncement toute la richesse de l'expérience se manifeste. Qui renonce accepte.

Conséquemment, dans cette expérience, la personne peut, dans la confiance, s'abandonner, s'offrir dans toute sa fragilité sans avoir peur d'être blessée. Le calcul est serré, le dosage est juste mais, dans l'état d'authenticité, il se présente toujours

parfait. Nous retrouvons aussi dans cette expérience l'acceptation de la contingence de la scène. Il suffit de se rappeler les façons de faire face aux imprévus dont Jo se sert dans l'état d'authenticité ou comment Sophie retourne une situation précaire ou un incident en un avantage pour sa danse. Nous pensons aussi aux actions qu'elles se donnent, à la vulnérabilité qu'elles cherchent, le renoncement à être parfaite, l'abandon au plaisir. L'acceptation des hasards et le fait de ne pas s'attendre à ce que l'état d'authenticité viennoise est en soi synonyme d'une disponibilité sans attente et est, conséquemment, susceptible d'apporter un sentiment de récompense. En effet, ce sentiment arrive parce que la personne au coeur de l'état d'authenticité se sent impuissante à retenir le plaisir. Pour nos cochercheuses, la félicité vient en surcroît, comme un réel cadeau et jamais dans l'attente de la recevoir. D'ailleurs, l'état d'authenticité porte en lui des sentiments de régénération, d'éveil, de renouveau ou de renaissance. Il est sans contredit un état satisfaisant et, la plupart du temps, un événement heureux, du moins c'est ce qui ressort de cette étude. C'est grâce à cela que l'interprète accepte aussi facilement de composer avec la présence de ses états et même qu'il aménage dans son travail un espace pour le favoriser.

Finalement, le troisième aspect d'une révélation de soi est tributaire d'une volonté de se dépasser. Le dépassement décrit par les cochercheuses ne se situe guère plus loin que danser, si danser c'est danser plus que ce que l'on danse (Taminiaux, 1991). Il se trouve simplement dans ce désir de sortir des sentiers battus pour en découvrir d'autres. C'est ce que disait Lucie lorsqu'elle parlait de consolider ses assises pour ensuite pouvoir les dépasser, pour aller ailleurs : « tu te mets au défi puis là oups! tu te dépasses. Dans le dépassement oups! ça ouvre, ça ouvre dans des places où tu n'es jamais allée et puis c'est magnifique parce que là ça danse à travers toi ». Le dépassement de soi est bien présent dans les éléments de la structure générale de l'état d'authenticité. Il est nommé comme un désir de liberté plus avant. Cela est à nouveau en lien avec les propos de Lucie lorsqu'elle parle de la liberté qui ne s'acquiert qu'après le travail technique et dans l'action de danser. Pour elle, l'état

d'authenticité arrive souvent au moment où elle se concentre dans l'action et quand elle décide d'être libre des contraintes.

Là se trouve la prise de risques, comme il en est de tendre vers plus que soi, vers l'inconnu. C'est chercher l'autre en soi. Les interprètes cochercheuses nous ont mentionné cette attirance pour l'inconnu : Lucie cherche de nouvelles surprises, Sophie s'abandonne à la domination de la danse et Jo saute du bord de la falaise. De plus, nous avons mentionné à plusieurs reprises que chacune a aussi parlé de ce témoin bien présent, tout proche d'elles, qui les regarde. Serait-il cette part d'elles-mêmes qu'elles admettent et acceptent ? En fait, accepter de la sorte sa « *contingence* corporelle et dans un même élan de réciprocité respecter et protéger celle d'autrui apparaît alors comme une manifestation de l'authenticité » (Salzmann, 2000, p. 124). Cette recherche d'intériorité et de perméabilité annonce le début d'un cycle qui lie l'interprète au public. Le travail sur soi se fait dans le don mais il est construit aussi d'une grande réceptivité. « C'est de l'interprète que la quête de soi part et c'est à l'interprète qu'elle retourne » (Webb, 2002, p. 50).

Un dernier lien émane de cette étude : la communion, se dédier, l'omniprésence et la maîtrise ressentis par nos cochercheuses nous révèlent qu'esprit, corps et expérience sont indissociables dans l'état d'authenticité. Il ne s'agit pas d'une fusion où chaque élément perd son identité propre pour en créer un autre, mais où, au contraire, chacun affirme sa présence, est totalement ouvert à l'autre et en même temps y est aussi dépendant. Et c'est l'acte qui constitue le trait d'union des trois. C'est un peu ce que dit Breuker (1996) dans ce passage :

Le corps acquiert, dans l'acte, une sorte d'intelligence propre qui devient indépendante dans la pratique. Une habileté...le corps devient habile et s'extrait de la pensée qui a nourri sa pratique. Or, l'intelligence du corps n'implique aucune indication de conduite, une fois la sensation corporelle acquise, elle ressurgit en faisant de moins en moins appel à l'état d'esprit qui l'a générée (p. 12).

L'entraînement du corps pour la danse de scène permet à l'interprète de dépasser les obstacles techniques, d'acquérir une confiance, d'atteindre éventuellement une justesse dans l'interprétation qui améliorera du coup la technique elle-même. Ce témoignage de Breuker est aussi celui de nos cochercheuses : « Ma vision, mon imaginaire avaient ouvert les portes à un état de corps qui rendait possible l'acte juste et avec cette justesse mon corps avait trouvé les traces d'une technique délaissée » (Breuker, 1996, p. 11). Le corps confiant est une donnée essentielle de l'état d'authenticité (présente dans la structure générale). Jo Lechay le dit simplement : « ton corps sait ce qu'il faut faire ». C'est une sorte de connaissance universelle qu'a le corps et qui se manifeste par cette communion et l'omniprésence au monde extérieur, à soi et à la danse ressenties par les cochercheuses.

De plus, cette forte connexion avec le corps dans l'état d'authenticité est responsable et porteuse de sensations corporelles exceptionnelles. La catharsis, la fébrilité, l'extase physique, l'effort soutenu s'opposent à la détente, au relâchement, au calme, à l'économie et à la simplicité. Le corps est complètement en éveil, dans une hypersensibilité et, paradoxalement, il est entièrement soumis à la danse, comme obnubilé par elle (l'un n'est toutefois pas exclusif de l'autre). Ce qui nous intéresse ici c'est l'état d'alerte du corps en opposition à un état de soumission. Renoncement serait peut-être plus juste : renoncement au contrôle, renoncement à la perfection, renoncement au désir de plaire. L'interprète est en pleine conscience de tout mais, simultanément et paradoxalement, il oublie le corps qui danse. C'est un état frontière en perpétuel mouvement entre une grande concentration sur l'action et une capacité d'abandon. L'importance de cette maîtrise se tient dans la force que les cochercheuses sentent monter en elle et dans le pouvoir du dépassement personnel. Et, comme nous le rappelle Horton Fraleigh (1987), le danseur ne peut se dissocier de son corps. L'état singulier du corps dans cette expérience est signifiant pour l'interprète parce que ce dernier en fait un intermédiaire actif et important. Sartre (1995) dit que c'est « le corps qui, dirigé par la conscience, change ses rapports au monde pour que le monde change ses qualités » (p. 81). Pour nos trois

cochercheuses, danser est une manière de tendre vers une universalité. C'est une manière de vivre le monde nouvellement constitué, sans distance aucune avec lui.

À tout ce qui précède, nous pourrions finalement ajouter que l'état d'authenticité se manifeste sur scène par une tension cyclique qui oscille entre l'abandon et la protection de soi. Pour le danseur, c'est une expérience sensorielle de ce qu'il vit à l'intérieur comme à l'extérieur de lui (Barba, 1991). Lors de l'exécution de l'œuvre, c'est la poursuite constante de l'état d'authenticité qui fait que l'énergie d'une présence est perceptible par le spectateur. C'est d'ailleurs là-dessus que repose l'approche de Lion (2001). Dans la pensée de cet homme de théâtre, il s'agit en fait d'une sorte de boucle de concentration à l'intérieur de laquelle l'interprète circule. Et c'est le mouvement de ce cycle qui rend authentique l'interprétation, puisque la parole et la confiance sont laissées au corps et l'interprète ne fait que se concentrer et exécuter ce que l'œuvre lui dicte. Pour Després (1998), c'est plutôt d'une conscience du mouvement en tension avec la spontanéité du corps dont il est question. Appliquée à la danse par Horton Fraleigh (1987), cette tension peut également se situer entre la présence personnelle et la présence de performance⁴.

Peu importe au fond comment nous l'appelons, ce que nous voulons mettre en avant-plan ici est cette sorte de mouvement cyclique par lequel le danseur tour à tour se dévoile et se replie à travers le geste et la chorégraphie. Ce cycle est visible et lisible dans le corps et l'expression du danseur (Glandier, 1998). C'est le fait de demeurer à l'intérieur de ce cycle, toujours en recherche, qui marque la luminosité de l'état d'authenticité. C'est aussi le gant qui se retourne de Richir (1991), la réversibilité de Merleau-Ponty (1964) : le danseur et son public « sont le dedans du dehors et le dehors du dedans, que rend possible la duplicité du sentir » (p. 23). Ce cycle intérieur-extérieur marque la qualité d'un interprète : savoir être juste, avoir une attention adéquate, ni trop ouverte, ni trop fermée. Par l'état d'authenticité

⁴ Texte original, traduction libre : « A tension between the dancer's personal presence and her performance presence makes her dance interesting to us » (p.69).

l'interprète atteint cette justesse. Cela concorde également avec la théorie de l'expérience optimale et de *flot* de Csikszentmihalyi (1990) dans laquelle tout s'équilibre : le but visé, l'intention de l'action, la concentration, le plaisir d'exécution. De plus, cette justesse correspond aussi à ce que Baruss (1996) dit : en cherchant à être authentique, la personne est à la fois consciente de ses motivations et en contrôle de ses actions tout en étant dégagée pour accueillir ce que le monde extérieur lui propose.

4.6. Conclusion : un lieu pour l'état d'authenticité

Pour boucler la boucle, nous éprouvons le désir instinctif de circonscrire l'expérience de l'état d'authenticité en un lieu. Revisitons brièvement le concept d'espace transitionnel de Winnicott dont nous avons parlé au premier chapitre (voir section 1.3.3.). Le corps peut être considéré comme un espace transitionnel entre l'être (qui danse) et le monde. Nous pouvons compléter cette proposition en considérant que sur scène, face aux autres, dans l'interprétation et l'état d'authenticité, cet espace est plus grand que le corps, il est projeté hors du corps tout en restant proche de lui. Vu sous cet angle, nous pourrions le rapprocher de la kinesphère de Laban (1994), cette bulle qui entoure l'interprète et avec laquelle il se déplace sans cesse. Dans cette bulle se concentrent tous les rapports : celui de l'interprète face à lui-même, celui qu'il entretient avec son corps, celui qu'il travaille pour les autres.

Peu à peu se forge en nous l'idée que ce qui importe dans l'état d'authenticité, ce n'est pas tant le cycle lui-même, celui dont nous venons de parler, que les espaces qu'il construit entre l'intérieur et l'extérieur de l'interprète. Cet espace, s'apparentant à celui de Winnicott (1975), qui nous permet justement d'appréhender le réel et de construire un imaginaire exprimé par la danse. Ce lieu de toutes les transformations, des métamorphoses, ce lieu de l'attention (Merleau-Ponty, 1945). Peut-être l'interprète est-il dans cet espace dès qu'il devient disponible totalement aux imprévus, dès qu'il est dans l'acte et dans l'authenticité?

Là, se trouverait le lieu de l'état d'authenticité s'il en est un. Un lieu où le cours des choses et le cours du monde (de la culture, des statuts, du prestige du public etc.) est suspendu. Là où il n'y a que l'état d'authenticité lui-même : il prend, le temps de son existence toute la place, que pour lui-même. Ainsi, la personne qui vit un état d'authenticité n'a d'autre choix que d'être rivée à l'action. Comme le dit Csikszentmihalyi (1990), il n'y a plus que cela, l'expérience est optimale. La personne est comme réduite à ce qu'elle ressent, obnubilée par la danse. Enfin, nous pouvons saisir cet état et supposer que c'est dans cet espace transitionnel que se rejoignent la communion, la conscience de soi et celle des autres, le don et la réceptivité, l'omniprésence, la maîtrise et l'abandon, le personnel et l'universel.

CONCLUSION

En conclusion de cette étude, où nous avons cherché à saisir le phénomène de l'état d'authenticité que vit l'interprète en danse, nous voulons revenir à notre préambule. À partir d'un vécu, personnel et professionnel, nous avons posé notre regard sur celui d'une pratique qu'est l'acte dansé. À partir de la position médiane de l'interprète dans la création chorégraphique, nous avons voulu le mettre en avant-plan et exposer l'importance de sa recherche d'intériorité dans l'œuvre. Enfin, à partir d'une multitude d'expériences vécues dans le trajet d'une création chorégraphique, nous avons isolé une seule d'entre elles : la présence de l'état d'authenticité.

Plus que jamais, cette étude nous convainc que cet état est un moment significatif (mais pas le seul) dans le métier d'interprète. Il nous est apparu ainsi parce que, justement, en apparence il se confond avec la danse elle-même et il est souvent attribué au hasard magique de l'expérience scénique. Au terme de cette étude phénoménologique, nous persistons à croire que l'interprète porte en lui toutes les conditions favorables à l'émergence de l'état d'authenticité. Cette recherche nous révèle qu'il est fait d'une série de choix et de circonstances (Schmitt, 2001). L'interprète a peu de pouvoir sur ces dernières, mais il en a beaucoup sur les décisions qu'il prend pour tendre vers des états modifiés de conscience. Nous sommes également persuadés que l'expérience de l'état d'authenticité contribue à la valeur de la danse, autant pour l'interprète que pour le spectateur.

Sur le plan épistémologique, la phénoménologie, et plus spécifiquement la méthode de recherche développée par Giorgi, ont changé notre perception du monde et surtout notre manière d'être en contact avec lui. Le regard que nous portons

maintenant sur l'acte d'interprétation en danse est renouvelé et porteur d'un respect encore plus grand pour celui qui fait de la danse son métier. Le bonheur de s'imprégner d'une attitude phénoménologique s'est manifesté, au cours de cette démarche, dans l'acceptation d'être à la fois si proche de saisir le phénomène et à la fois si sûr qu'il est inépuisable. Aussi, ce qui est désormais important pour nous c'est la façon dont les choses se montrent. Le seul lieu où se donne un phénomène par lui-même, sous nos yeux, est toujours et chaque fois dans la vie (Longneaux, 2005). Et, le seul temps où les choses apparaissent est le temps présent, immédiatement là. Leur saisissement est difficile parce qu'elles sont en mouvement ; les choses de la vie sont des cycles et véhiculent l'alternance. L'état d'authenticité n'y fait pas exception : il peut être tout aussi furtif que la vie qui passe. Mais, grâce à ce que nous enseigne la phénoménologie, nous avons tenté de le saisir au vol en acceptant, d'emblée, qu'une part profonde de lui nous sera toujours inaccessible. C'est là l'une des limites des l'étude.

En parvenant à la description de la structure générale de l'expérience, l'état d'authenticité n'est donc plus un phénomène mystérieux ou encore un phénomène couramment représenté par *le moment de grâce*, mais est devenu, pour nous et peut-être pour le lecteur, un événement concret dans la vie courante de l'interprète en danse contemporaine. Cela se révèle aussi par nos résultats : les danseurs pensent à cet état, le modèlent, cherchent des moyens pour le favoriser dans l'exercice de leur métier. Ce n'est pas qu'ils ne dansent que pour ça, au contraire, mais bien qu'inconsciemment, sans vraiment le savoir, plusieurs de leurs actions concourent à cet état. Il nous faut admettre aussi que cet état n'est pas le seul état important vécu par le danseur. L'état d'authenticité s'insère dans le métier de danseur comme la fleur dans un champ.

Les cochercheuses Lucie, Jo et Sophie nous ont offert une partie de leur intimité en nous relatant leur expérience. Avec le soutien de l'approche phénoménologique, nous avons plongé dans leur propos pour répondre à notre principale question de

recherche : quel sens a cette expérience pour celui qui la vit ? D'une part, vivre une expérience dansée d'omniprésence, de communion et de maîtrise dans laquelle la personne se dédie à la danse, pour elle-même et pour le monde extérieur, est synonyme de vivre l'authenticité, tout simplement. L'état d'authenticité veut dire être spontané, poursuivre une quête intérieure, être vrai et sincère, être libre, investi, créatif. Il veut dire que toutes les conditions sont optimales (Csikszentmihalyi, 1990) pour que la félicité submerge l'interprète et les spectateurs. Il veut dire que le travail d'interprète a un sens.

D'autres parts, souvent à l'insu du danseur, l'état d'authenticité se révèle être une expérience équilibrante. Il équilibre les tensions de toutes sortes ; il permet de surmonter l'épreuve affective de la scène. Nous entendons ici l'équilibre comme une mise en relation notamment de la perte et de la jouissance, du tendu et du souple, du confus et de l'harmonie, du contact à l'autre et de l'isolement, de la maîtrise et de l'abandon. C'est se sentir et éprouver l'autre, s'exposer et se protéger, c'est être celui « qui pense et celui qui agit, celui qui se retire du monde et celui qui s'engage » (DP, p. 14). Se dépasser et revenir à soi, savoir-faire et savoir-être, donner et recevoir.

Lucie, Jo et Sophie nous ont appris que l'état d'authenticité est une manière qu'a l'interprète d'assumer son rôle de médium, de passeur. C'est la raison pour laquelle il est essentiel dans leur pratique. Il est la preuve que l'harmonie existe, que tout est possible. L'état d'authenticité est un état modifié de conscience qui permet à un travail antérieur d'être transformé en une action juste, pleine et qui s'appuie sur une liberté du corps. Il est une soupape qui utilise la création, l'ouverture, le travail, le risque comme moyens de fonctionnement. En somme, s'il faut encore parler de sens, il faudrait dire que l'état d'authenticité est, selon nous, un état qui exprime la puissance du renoncement et de l'acceptation et se déploie comme un phénomène où règne la félicité. Ainsi, un danseur authentique serait celui qui accepte l'expérience de l'insécurité. En acceptant la scène, telle qu'elle se présente, en se dédiant à la danse il s'expose et s'éprouve. Et voilà l'état d'authenticité qui profite de l'occasion.

À partir de maintenant, il nous faut trouver et penser à une manière de transposer les résultats de cette étude dans le studio puisque tel était l'un de nos buts. Quels moyens, quelles techniques permettraient d'appliquer la compréhension de l'état d'authenticité à la pratique de l'interprétation ? Peut-être faudrait-il d'abord mettre en place, dans la formation de l'interprète, des stratégies spécifiques qui favorisent encore plus l'apprentissage, le développement et l'intégration de savoirs-être. Tout un travail orienté directement sur la présence scénique permettrait à la danse contemporaine d'échanger davantage avec les domaines connexes comme le théâtre. Par ailleurs, en lien avec nos résultats, nous pensons que l'aspect de la maîtrise dans l'interprétation en danse est beaucoup plus présent que les autres éléments de la structure générale, autant dans la formation de l'interprète que dans ses conditions de pratiques professionnelles.

En revanche, la sensibilité à vivre l'omniprésence pourrait être mieux nourrie et être cultivée en studio, par exemple par des exercices ciblés et par l'intégration de diverses approches, qui existent déjà mais qui ne font pas nécessairement partie des programmes de formation. Les résultats démontrent également qu'arriver à entrer en communion avec le monde extérieur, soi-même et la danse se construit sur des bases solides qui font appel autant à une pratique physique qu'à un aspect personnel. Toute la capacité à s'abandonner, à renoncer, à se dédier, celle de se vouer à autrui, de l'humilité se développe sur une construction de soi, sur un travail sur soi. Ne pourrait-il pas y avoir pour les futurs danseurs la possibilité d'éclaircir au besoin, à l'aide de professionnels, les conflits intérieurs, de comprendre leur existence, de traiter les difficultés d'ordre interpersonnelles sans compromettre leur emploi ou leur carrière ?

De plus, la poursuite assidue d'un développement d'une culture du travail des interprètes pour créer des conditions favorables à l'émergence de l'état d'authenticité et d'autres états qui relèvent de l'interprétation, seraient aussi des pistes de transfert

possibles. Étudier d'autres facettes du métier d'interprète en danse contemporaine pour, éventuellement, en élaborer une compréhension globale permettrait également de proposer des approches différentes, d'observer la complexité de cette pratique, de nourrir la relation chorégraphe-interprète, d'ajuster les programmes de formation à des réalités actuelles et de contextualiser davantage les responsabilités de l'interprète à l'intérieur des arts de la scène.

Si nous demeurions dans une logique académique, nous nous poserions la question suivante : avons-nous, par cette étude, atteint nos buts ? Nous répondons par l'affirmative : nous avons côtoyé l'interprète et l'état d'authenticité pour les faire sortir de l'ombre, nous les avons occultés pour expliciter le sens de cette expérience et nous avons documenté l'interprétation en danse contemporaine. La particularité de cette étude se trouve dans le fait de porter un regard direct et spécifique sur le vécu de l'interprète et de surcroît faire de ce regard un point de vue phénoménologique. En cela réside l'originalité et la pertinence de cette étude. Comprendre une pratique artistique dans son ensemble passe, selon nous, par un examen minutieux de ses parties. Chaque composante du métier d'interprète en danse contemporaine mérite d'être couverte. Mais c'est en même temps admettre que, pour un développement de la discipline, une étude comme celle-ci doit inévitablement co-exister avec les autres, être mise en relation et en contexte. À l'instar de Sheets-Johnstone (1980) nous croyons que la compréhension d'un aspect de l'interprétation nous permet de saisir cette pratique dans sa globalité. C'est, selon nous, la principale contribution de cette étude aux connaissances sur l'interprétation en danse contemporaine.

Mais si nous faisions l'école buissonnière, nous ferions un dernier détour, qui nous mènerait sur un autre chemin, un sentier que nous voulons effleurer avec vous pour boucler la boucle. Maintenant que cette longue démarche s'achève, je tenterai de me dégager de l'authentique pour prendre une voie autre, apparue en cours de

rédaction et qui m'apparaît dorénavant comme essentielle à toute réflexion sur l'interprétation en danse. Cette voie s'ouvre sur l'hypothèse suivante : l'état d'authenticité et l'art de l'interprétation portent en eux des considérations d'ordre éthique.

D'une part, il me semble qu'un des grands devoirs de l'interprète est de chercher à saisir la vérité de l'œuvre et la faire saisir par autrui. Nous savons que l'authenticité, l'interprétation et la phénoménologie procèdent d'une même logique : rendre manifeste un sens caché, non-dit. Ce travail de saisissement du caché par l'interprète est accompli, mais, selon Leibowitz (1971), dans le monde des arts de la scène le passage de cette connaissance en une pratique signifiante est trop souvent escamoté au profit d'un hédonisme de l'interprète et du spectateur. Or, l'hédonisme est contraire à l'éthique : il dissimule la valeur de l'acte sous le plaisir qu'il procure à l'interprète, ce qui est foncièrement inauthentique (ibid.). Comme cette étude nous l'indique, le plaisir devrait venir en surcroît, comme un cadeau et non comme une condition de l'interprétation.

D'autres parts, l'interprète devrait être non pas un passeur passif mais un passeur cheminant, faisant le sceau (ou le saut) dans une histoire. Le danseur interprète mais il s'interprète aussi (Rousier, 2002). Il traîne avec lui sa propre histoire, son vécu. De cette manière, il évolue avec la chorégraphie et il devient un élément signifiant de la danse. Il est de sa responsabilité d'assumer ce qu'il véhicule, de comprendre ce qu'il porte. Lepecki nous le confirme en disant que le travail sur l'authenticité, et conséquemment sur la présence et l'interprétation, est socialement chargé (Lepecki, 1998). L'acte d'interprétation devrait prendre le sens d'un devoir pour l'interprète. Et c'est par « le *sentiment éprouvé* » (ibid.) au contact de l'œuvre que le devoir se révèle. De ce point de vue, l'éthique

nous incite [...] à *reconnaître la valeur* de la figure [dansée] et à *vouloir* la rendre intelligible pour autrui par l'acte interprétatif. Toutefois, *valoriser* et *vouloir* constituent – tout comme *penser* et *connaître* – des actes de conscience ; ils sont conscience *de* quelque chose, à savoir des actes intentionnels. Ce n'est donc que lorsque l'on

a pris conscience de son devoir et de sa tâche dans le sens total de ces notions, que l'acte d'interprétation a chance d'aboutir à l'authenticité » (ibid.).

Les liens avec la phénoménologie me semblent ici évidents : l'intentionnalité de l'interprète est essentielle à son travail. Voici donc une autre contribution de la phénoménologie à la compréhension de l'interprétation en danse contemporaine. D'ailleurs, si l'interprète ne réussit pas à appréhender intimement un mouvement dans sa totalité, ce mouvement lui paraîtra plus difficile d'exécution que quantité d'autres gestes, souvent beaucoup plus difficiles techniquement, « mais dont il a depuis longtemps pénétré le sens » (ibid., p. 26). Puisque l'œuvre doit être recréée selon son sens authentique, chaque fois qu'il se propose de l'exécuter, l'interprète a le devoir de la revivre, véritablement. Il devrait soumettre chaque exécution de l'œuvre à cet acte intentionnel de la conscience, qui impose un respect de ce que la chorégraphie véhicule en elle-même, par une recherche formelle qui dépasse les codes pour tracer le chemin d'une éthique (Crémézi, 1997).

Mais, cela signifie-t-il que les interprètes sont tenus à l'authentique ? Nul n'est tenu à l'authentique. Cependant, force est de constater que, dans une pratique artistique comme la danse, l'interprète a une responsabilité sociale (Thomas, 2003) qui est malheureusement trop souvent occultée tant au niveau de la formation que dans la pratique du métier. L'état d'authenticité n'est pas obligatoire, mais celui qui s'en fait une exigence passe, selon les mots d'Horton Fraleigh, (1987), de danseur à interprète. Celui qui arrive à l'authenticité fait preuve d'accomplissement. Et l'inverse est tout aussi vrai : l'accomplissement du danseur est authentique. Tous les interprètes ne vivent pas des états d'authenticité, mais chacun d'entre eux porte en lui toutes les conditions pour le vivre. Toutes les possibilités sont là, latentes. Nous l'avons vu, l'état d'authenticité est synonyme de simplicité et d'humilité¹. Il participe au

¹ C'est aussi ce que dit Martha Graham (1998) dans ce passage : « When a dancer is at the peak of his power he has two lovely, fragile, and perishable things. One is the spontaneity that is arrived at over

professionnalisme de l'interprète. Il démontre son engagement et son dévouement, son désir de communiquer par la danse, sa compréhension et sa maîtrise du métier, sa volonté de dépassement personnel. Le sentiment de collectivité ainsi dévoilé assure alors à l'interprète sa valeur sociale et son sens de l'éthique.

years of training. The other is simplicity, but not the usual kind. It is the state of complete simplicity costing no less than absolutely everything » (Graham, 1998).

LISTE DE RÉFÉRENCES

- Alexander, Frederick Matthias. 1996. *L'usage de soi : sa direction consciente en relation avec le diagnostic, le fonctionnement et le contrôle de la réaction*. Bruxelles: Contredanse, 135 p.
- Alexander, Gerda. 1981. *L'eutonie*. Paris: Tchou, 221 p.
- Alexander, Gerda. 1997. *Entretiens sur l'eutonie avec Gerda Alexander : sa vie et sa pensée*. Paris: Dervy, 282 p.
- Arguel, Mireille. 1992. « Le corps du danseur : création d'un instrument et instrument d'une création ». In *Danse : le corps enjeu*, sous la dir. de Mireille Arguel, p. 203-209. Paris: Presses universitaires de France.
- Arout, Georges. 1955. *La danse contemporaine*. France: Fernand Nathan, 322 p.
- Artaud, Antonin. 1985. *Le théâtre et son double : suivi de Le théâtre de Séraphin*. Paris: Gallimard, 251 p.
- Aucoin, Yvon. 1992. « La pratique de l'imagerie mentale en enseignement de l'art dramatique : étude et analyse à partir de la Rutgers imagination method (RIM) ». Montréal, Université du Québec à Montréal, 162 p.
- Bachelor, Alexandra et Purushottam Joshi. 1986. *La méthode phénoménologique de recherche en psychologie*. Québec: Presses de l'Université Laval, 123 p.
- Bailey Braxton, Jean Patricia. 1984. *Movement experience in modern dance : a phenomenological inquiry*. Ann Arbor (Mich.): University Microfilms International, 110 p.
- Ball, Geraldine. 1985. *Authenticité et masques*. Montréal: Actualisation IDH, 32 p.
- Banes, Sally. 1987. « Ils vécurent très heureux et eurent beaucoup d'enfants ? ». In *La danse au défi*, sous la dir. de Michèle Febvre, p. 49-59. Montréal: Parachute.

- Barba, Eugenio et Nicola Savarese. 1991. *A dictionary of theatre anthropology : the secret art of the performer*. Londres: Routledge, 272 p.
- Bartenieff, Irmgard et Dori Lewis. 1980. *Body movement : coping with the environment*. New York: Gordon and Breach, 289 p.
- Baruss, Imants. 1996. *Authentic knowing : the convergence of science and spiritual aspiration*. West Lafayette (Ind.): Purdue University Press, 228 p.
- Benjamin, Walter. 2003. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia, 78 p.
- Benoît, Agnès. 1997. « Créateurs de l'imprévu ». *Nouvelles de danse*, no 32-33 (automne-hiver), p. 6-13.
- Bernard, Michel (dir. publ.). 1976. *Le corps (5e éd.)*. Paris: Jean-Pierre Delarge, 163 p.
- Bernier, Léon et Isabelle Perrault. 1988. « Pratique du récit de vie : retour sur l'artiste et l'oeuvre à faire ». *Cahiers de recherche sociologique*, 5, no 2, p. 31-46.
- Bersin, David. 1996. « Une entrevue avec Gerda Alexander ». *Nouvelles de danse*, no 28 (été), p. 54-71.
- Blum, David. 1980. *Casals et l'art de l'interprétation*. Paris: Buchet/Chastel, 262 p.
- Boissinot, Lucie. 2001. Entretien avec Diane Leduc.
- Bon, Stella. 1954. *Les grands courants de la danse : leur histoire au XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Richard-Masse, 138 p.
- Borie, Monique. 1989. *Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources : une approche anthropologique*. Paris: Gallimard, 354 p.
- Bossatti, Patrick (dir. publ.). 1992. *Interprètes, inventeurs*. Paris: Association Nationale pour la Formation et l'Information Artistiques et Culturelles, 176 p.
- Brelet, Gisèle. 1951. *L'interprétation créatrice : essai sur l'exécution musicale*. Paris: Presses universitaires de France, 242 p.
- Brendel, Alfred. 1979. *Réflexions faites*. Paris: Buchet/Chastel, 224 p.

- Breuker, Marilen Iglesias. 1996. « États de corps-états d'esprit ». *Nouvelles de danse*, no 28 (été), p. 10-12.
- Bruce Baugh, Laurie. 1986. « Art and Authenticity ». Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 423 p.
- Buirge, Susan. 1998. « La place de l'improvisation dans l'expérience de la danse contemporaine ». In *Rendre lisible*, p. 53-55. Alès: Cratère Théâtre d'Alès.
- Butterworth, Jo. 2004. « Teaching choreography in higher education : a process continuum model ». *Research in dance education*, 5, no 1, p. 45-67.
- Callison, Darcey. 2000. « Personal bodies : Judith Koltai and the evolution of authentic movement practice ». In *Dancing in the millennium International conference : Actes du colloque* (Washington, 19-23 juillet), p. 69-74. Washington: George Washington University.
- Carman, Taylor. 2003. *Heidegger's analytic : Interpretation, discourse, and authenticity in Being and Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 328 p.
- Caspersen, Dana. 2000. « It starts from any point : Bill and the Frankfurt Ballet ». *Choreography and dance*, 5, no 3, p. 25-39.
- Cohen, Henri et Joseph Josy Lévy. 1988. *Les états modifiés de conscience : une introduction à la psychonautique*. Montréal: Éditions du Méridien, 179 p.
- Collantès, Nathalie. 1998. « Lire, écrire ». In *Rendre lisible*, sous la dir. de Bernard Glandier, p. 38-41. Alès: Cratère Théâtre d'Alès.
- Corriveau, Sophie. 2002. Entretien avec Diane Leduc.
- Crémézi, Sylvie. 1997. *La signature de la danse contemporaine*. Paris: Chiron, 138 p.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1990. *Flow : the psychology of optimal experience*. New York: Harper & Row, 303 p.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1997. *Finding flow : the psychology of engagement with everyday life*. New York: BasicBooks, 181 p.
- Cyrulnik, Boris. 2002. *Un merveilleux malheur*. Paris: Odile Jacob, 218 p.
- Dart, Thurston. 1967. *The interpretation of music*. Londres: Hutchinson, 190 p.

- Dartigues, André. 1972. *Qu'est-ce que la phénoménologie ?* Toulouse: Privat, 176 p.
- Dastur, Françoise. 1993. « À la naissance des choses : le dessin ». In *L'art au regard de la phénoménologie* (Toulouse, 25 au 27 mai), sous la dir. d'Éliane Escoubas, p. 73-95. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, École des Beaux-arts de Toulouse.
- De Ménil, Felicien. 1980. *Histoire de la danse à travers les âges*. Genève: Slatkine, 362 p.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 445 p.
- Deschamps, Chantal. 1993. *L'approche phénoménologique en recherche*. Montréal: Guérin Universitaire, 111 p.
- Deschamps, Chantal. 2004. « Contribution à l'histoire du mouvement phénoménologique en sciences humaines et sociales au Québec : un témoignage ». In *Phénoménologie, quotidienneté et pratiques du vivre* (Montréal, 8-9 novembre), sous la dir. de Christian Thiboutot, Montréal: (en édition).
- Després, Aurore. 1998. « Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique ». Thèse de doctorat, Paris, Université de Paris VIII, 561 p.
- Dowd, Irene. 1981. *Taking root to fly : seven articles on functional anatomy*. New York: I. Dowd, 41 p.
- Duffy, A.M. 1972. « Projection in dance ». Doctorat, Californie, University of Southern California.
- Dupuy, Dominique, Sylvain Émard, Michèle Febvre et Manon Levac. 1993. *Table ronde du point de vue de l'interprète (anim. A. Gélinas)*. Montréal: Festival International de Nouvelle Danse. Vidéocassette VHS, 102 min., son, couleur.
- Escoubas, Éliane. 1991. « Liminaire ». *La part de l'Oeil, Dossier : art et phénoménologie*, no 7, p. 8-11.
- Escoubas, Éliane. 1991. « Une lettre de Husserl à Hofmannsthal ». *La part de l'Oeil, Dossier : art et phénoménologie*, 7, p. 13-15.

- Escoubas, Éliane. 1993. « La peinture, l'ombre et la "chose même" ». In *L'art au regard de la phénoménologie* Toulouse, 25 au 27 mai, p. 11-27. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, École des Beaux-arts de Toulouse.
- Febvre, Michèle (dir. publ.). 1987. *La danse au défi*. Montréal: Parachute, 191 p.
- Febvre, Michèle. 1995. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron, 163 p.
- Febvre, Michèle. 2002. « Sylvain Émard : corps denses, corps d'hommes ». In *Ode au corps : une histoire de danse*, Brian Webb, p. 34-42. Banff: Banff Centre Press.
- Febvre, Michèle, Laurier Lacroix, Pierre Ouellet et Thérèse St-Gelais. 2001. *Jean-Pierre Perreault : regard pluriel*. Québec: Les heures bleues, 142 p.
- Feldenkrais, Moshé. 1982. *La conscience du corps*. Verviers: Marabout, 284 p.
- Flood Turner, Janice. 2003. « La sensation de présence à travers la forme et la surface dans des créations en deux ou en trois dimensions : évocation des mouvements entre différents états de conscience altérés ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 241 p.
- Fortin, Sylvie. 1996. « L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse ». *Nouvelles de danse*, no 28 (été), p. 15-30.
- Gadamer, Hans Georg. 1999. *Herméneutique et philosophie*. Paris: Beauchesne, 162 p.
- Gélinas, Aline (dir. publ.). 1991. *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*. Montréal: Les Herbes Rouges, 109 p.
- Ginot, Isabelle. 2001. « Ceci n'est pas le corps de Chouinard ». *Protée : théories et pratiques sémiotiques, Danse et altérité*, 29, no 2 (aut.), p. 77-84.
- Giorgi, Amedeo. 1971. *Duquesne studies in phenomenological psychology*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 304 p.
- Giorgi, Amedeo. 1985. « Sketch of a psychological phenomenological method ». In *Phenomenology and psychological research*, p. 8-22. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Giorgi, Amedeo. 1997. « De la méthode phénoménologique utilisée comme mode de recherche qualitative en sciences humaines : théorie, pratique et évaluation ». In *La*

- recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*, p. 341-364. Montréal: Gaëtan Morin.
- Glandier, Bernard (dir. publ.). 1998. *Rendre lisible*. Alès: Cratère Théâtre d'Alès, 78 p.
- Godlovitch, S. 1999. « Performance authenticity : possible, practical, virtuous ». In *Performance and authenticity in the arts*, p. 154-174. Cambridge: Cambridge University Press.
- Graham, Martha. 1998. « I am a dancer ». In *The Routledge dance studies reader*, sous la dir. d'Alexandra Carter, p. 66-71. Londres: Routledge.
- Grotowski, Jerzy. 1971. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne: La Cité, 222 p.
- Hackney, Peggy. 1996. « Connexité et expressivité par les Bartenieff Fundamentals ». *Nouvelles de danse*, no 28 (été), p. 72-85.
- Hanrahan, Christine. 1995. « How to create your own dance images : basic principles for teachers ». *Journal of physical education, recreation and dance*, 66, no 1, p. 33-39.
- Hanrahan, Christine et Ineke Vergeer. 2000. « Multiple uses of mental imagery by professional modern dancers ». *Imagination, cognition and personality*, 20, no 3, p. 231-255.
- Hardy, Christine. 1988. *La science et les états frontières : états modifiés de conscience et phénomènes paranormaux*. Monaco: Éditions du Rocher, 264 p.
- Heidegger, Martin. 1964. *L'être et le temps*. Paris: Gallimard, 324 p.
- Henry, Michel. 1965. *Philosophie et phénoménologie du corps : essai sur l'ontologie biranienne*. Paris: Presses Universitaires de France, 308 p.
- Hilton, Rebecca et Bryan Smith. 1998. « A dancing consciousness ». In *The Routledge dance studies reader*, sous la dir. d'Alexandra Carter, p. 72-80. Londres: Routledge.
- Horton Fraleigh, Sondra. 1987. *Dance and the lived body : a descriptive aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 284 p.
- Horton Fraleigh, Sondra. 1993. *The Dancer's voice*. Montréal: Université du Québec à Montréal. Vidéocassette VHS, 70 min., son, couleur.

- Horton Fraleigh, Sondra. 1999. *Dancing into darkness : butoh, zen and Japan*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 272 p.
- Horton Fraleigh, Sondra. 1999. *Researching dance : evolving modes of inquiry*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 368 p.
- Horvat, F. 1992. « Authenticité ». In *Encyclopédie Philosophique Universelle, II : les notions philosophiques*, p. 193-194. Paris: Presses Universitaires de France.
- Izrine, Agnès. 2002. *La danse dans tous ses états*. Paris: L'Arche, 190 p.
- Jager, Bernd. 2004. « La Phénoménologie, l'herméneutique et l'humanisme dans la psychologie contemporaine ». In *Phénoménologie, quotidienneté et pratiques du vivre : Actes du 1er colloque* (Montréal, 8-9 nov.), Montréal: Centre interdisciplinaire de recherches phénoménologiques (en édition).
- Janicaud, Dominique. 1998. *La phénoménologie éclatée*. Paris: L'Éclat, 119 p.
- Jourde, Pierre. 2001. *Littérature et authenticité : le Réel, le Neutre, la Fiction*. Paris: L'Harmattan, 206 p.
- Jouve, Christine. 1998. « Parler du lire ». In *Rendre lisible*, sous la dir. de Bernard Glandier, p. 42-45. Alès: Cratère Théâtre d'Alès.
- Kaspersen, Dana. 1992. « L'inverse du mouvement ». In *Interprètes, inventeurs*, Patrick Bossatti (dir.), p. 74-77. Paris: Association Nationale pour la Formation et l'Information Artistiques et Culturelles.
- Kemal, Salim et Ivan Gaskell. 1999. *Performance and authenticity in the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 274 p.
- Kivy, Peter. 1997. *Authenticities : philosophical reflections on musical performance*. Ithaca (New York): Cornell University Press, 296 p.
- Koenig, John Franklin. 1980. *La danse contemporaine*. Paris : Fayard, 243 p.
- Koritz, Amy. 1995. *Gendering bodies / performing art: dance and literature in early twentieth century british culture*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 218 p.
- Laban, Rudolf. 1994. *La maîtrise du mouvement*. Arles: Actes Sud, 275 p.

- Laflamme, Yvonne. 2002. « Art dramatique et visualisation : le rôle de la faculté de visualisation dans le développement de l'imagination active et de la mémoire affective ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 119 p.
- Lambert, Jean-Henri. 2002. *Nouvel organon : phénoménologie*. Paris: Vrin, 219 p.
- Lamirande, Chantal. 2003. « Le sentiment d'appropriation d'une oeuvre ouverte : étude d'inspiration phénoménologique du vécu de l'interprétation ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 148 p.
- Lanz, Isabelle et Katie Verstockt. 2003. *La danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*. Rekkem: Fondation flamando-néerlandaise, 128 p.
- Launay, Isabelle. 2000. « Portrait d'une danseuse en sorcière : *Hexentanz* de Mary Wigman ». *Théâtre/Public*, no 154-155 (p. inconnues).
- Lechay, Jo. 2002. Entrevue avec Diane Leduc.
- Lecoq, Jacques (dir. publ.). 1987. *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*. Paris: Bordas, 152 p.
- Leibowitz, René. 1971. *Le compositeur et son double : essais sur l'interprétation musicale*. Paris: Gallimard, 500 p.
- Leigh Foster, Susan. 2001. « Improviser l'autre : spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine ». *Protée : théories et pratiques sémiotiques*, vol. 29, no 2, p. 25-37.
- Lepecki, André. 1998. « Par le biais de la présence : la composition dans l'avant-garde post-bauschienne ». *Nouvelles de danse*, no 36-37 (hiver), p. 183-193.
- Lescure, F. 1992. « L'autonomie de l'interprète ». In *Interprètes, inventeurs*, sous la dir. de Patrick Bossatti, p. 57-64. Paris: Association Nationale pour la Formation et l'Information Artistiques et Culturelles.
- Levac, Manon. 1999. « Analyse de l'expression faciale en danse contemporaine ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 102 p.
- Levi, B. A. 1979. « Moving together in improvisational dance : an empirical phenomenological study ». In *Annual meeting of the American Association of Health, Physical Education, Recreation and dance* p. 65, Nouvelle-Orléans.

- Leygues, Anne-Béatrice. 1998. *Visualisation créatrice : méthodes et exercices*. Paris: De Vecchi, 140 p.
- Lion, Eugene. 2001. Entrevue avec Diane Leduc.
- Longneaux, Jean-Michel. 2007. « La souffrance comme exemple d'une phénoménologie de la subjectivité ». In *Expressions de la subjectivité*, sous la dir. de Catherine Meyor, p. 105-124. Montréal: Centre interdisciplinaire de recherches phénoménologiques.
- Louppe, Laurence. 1998. « Indices de l'acte ». In *Rendre lisible*, sous la dir. de Bernard Glandier, p. 51-52. Alès: Cratère Théâtre d'Alès.
- Louppe, Laurence. 2000. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 392 p.
- Lunn, Jonathan. 1994. « Speak up ». *Dance Now*, Vol. 3, no 1 (printemps), p. 26-27.
- Lyotard, Jean-François. 1967. *La phénoménologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 127 p.
- Mackrell, Judith. 1992. *Out of line : the story of british new dance*. Londres: Dance Books, 159 p.
- Main, Lesley. 1995. « Preserved and illuminated ». *Dance Theatre Journal* 12, no 2 (aut.), p. 14-15.
- Maldiney, Henry. 1993. « Esquisse d'une phénoménologie de l'art ». In *L'art au regard de la phénoménologie* (Toulouse, 25 au 27 mai), p. 195-250. Presses Universitaires du Mirail, École des Beaux-arts de Toulouse.
- Martin, Sébastien. 2001. « Escuriales : une performance et ses matériaux. Une approche phénoménologique de la création ». Montréal, Université du Québec à Montréal, 86 p.
- Massoutre, Guylaine. 2002. « L'affirmation du danseur : les solos de Paul-André Fortier ». In *Ode au corps : une histoire de danse*, sous la dir. de Brian Webb, p. 44-54. Banff: Banff Centre Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 531 p.

- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *L'oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 92 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 360 p.
- Meyer-Stabley, Bertrand. 2003. *Noureev*. Paris: Payot, 291 p.
- Michel, Marcelle et Isabelle Ginot. 1995. *La danse au Xxe siècle*. Évreux: Bordas, 264 p.
- Miller, Arthur I. 2002. *Insights of genius*. Cambridge: MIT press, 482 p.
- Millman, Dan. 1997. *L'athlète intérieur*. Montréal: Éditions du Roseau, 219 p.
- Moustakas, Clark E. 1990. Heuristic research : design, methodology and applications. Newbury park (Calif.): Sage, 130 p.
- Nancy, Jean-Luc. 2002. « Seul(e) au monde : dialogue entre Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy ». In *La danse en solo : une figure singulière de la modernité*, Claire Rousier (dir.), p. 51-62. Pantin: Centre national de la danse.
- Newell, Pamela. 2003. « Credit : who takes it ? Defining the dancer's role ». *The Dance Current*, vol. 6, no 5, p. 18-21.
- Newman, B. 1998. « Dancers talking about performance ». In *The Routledge dance studies reader*, sous la dir. d'Alexandra Carter, p. 57-65. Londres: Routledge.
- Noverre, Jean-Georges. 1952. *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. Paris: Lieutier, 357 p.
- Olsson-Forsberg, Marito. 1996. « Danseurs anonymes ». *Nouvelles de danse*, no 26 (hiver), p. 4-6.
- Pallaro, Patrizia. 1999. *Authentic Movement : essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Londres, Philadelphia: Jessica Kingsley, 320 p.
- Pelchat, Louis. 1999. « L'intégration du mouvement authentique dans un processus de création en danse ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 73 p.

- Pepper, Kaija. 2002. « Lola Maclaughlin : le travail de l'idée, la révélation du moment ». In *Ode au corps : une histoire de danse*, sous la dir. de Brian Webb, p. 22-33. Banff: Banff Centre Press.
- Pohl, Helga. 1996. « Feldenkrais pour les psychanalystes ». *Nouvelles de danse*, no 28 (été), p. 86-99.
- Porter, Kay. 2003. *The mental athlete*. Champaign (Illinois): Human Kinetics, 210 p.
- Porter, S. 2002. « Creuser dans la danse : la passion de Serge Bennathan ». In *Ode au corps : une histoire de danse*, sous la dir. de Brian Webb, p. 2-21. Banff: Banff Centre Press.
- Potter, Lauren. 1993. « Where does responsibility lie ? ». *Dance Now*, 2, no 3 (automne), p. 60-61.
- Praud, Dominique. 1998. « Rendre lisible : les ateliers de l'intérieur ». In *Rendre lisible*, p. 46-49. Alès: Cratère Théâtre d'Alès.
- Quaglia, Rita. 1992. « Un certain état ». In *Interprètes inventeurs*, sous la dir. de Patrick Bossatti, p. 35-41. Paris: Association Nationale pour la Formation et l'Information Artistiques et Culturelles.
- Reinders, Sophia. 1991. « The experience of artistic creativity : a phenomenological psychological analysis ». Thèse de doctorat, Ann Arbor, Saybrook institute, 392 p.
- Rémy, Bernard. 2002. « Solos-Multitude ». In *La danse en solo : une figure singulière de la modernité*, sous la dir. de Claire Rousier, p. 37-49. Pantin: Centre national de la danse.
- René, Denis et Paul Frappier. 1988. « Étude phénoménologique d'une expérience complexe : la manifestation de sollicitude envers les mourants ». In *Actes du Colloque de l'Association pour la recherche qualitative : Approches phénoménologiques de la recherche* (Trois-Rivières, 25 nov.), p. 67-79. Trois-Rivières: Colette Baribeau et Arriola-Socol Merardo.
- Richir, L. 1991. « La réversibilité chez Merleau-Ponty ». *La part de l'Oeil, Dossier : art et phénoménologie*, no 7, p. 47-55.

- Richir, Marc. 1993. « La destitution du sujet ». In *L'art au regard de la phénoménologie* Toulouse, 25 au 27 mai, p. 97-106. Presses Universitaires du Mirail, École des Beaux-arts de Toulouse.
- Ricoeur, Paul. 1953. « Sur la phénoménologie ». *Esprit*, 21^e année, déc., no 209, p. 821-839.
- Ricoeur, Paul. 1965. *De l'interprétation : essai sur Freud*. Paris: Du Seuil, 533 p.
- Ricoeur, Paul. 1969. *Le conflit des interprétations*. Paris: Du Seuil, 505 p.
- Rodès, C. 1992. « Une réserve d'ombre ». In *Interprètes, inventeurs*, Patrick Bossatti, p. 85-87. Paris: Association Nationale pour la Formation et l'Information Artistiques et Culturelles.
- Roubine, Jean-Jacques. 1987. « Geste, théâtre et danse ». In *Le théâtre du geste : mimes et acteurs*, Lecoq, J. (dir.), p. 78-86 Paris: Bordas.
- Rouquet, Odile et Edmond Baudoin. 1991. *Les pieds à la tête*. Paris: Recherche en mouvement, 155 p.
- Rousier, Claire (dir. publ.). 2002. *La danse en solo : une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre national de la danse, 191 p.
- Salzmann, Yvan. 2000. *Sartre et l'authenticité : vers une éthique de la bienveillance réciproque*. Genève: Labor et Fides, 346 p.
- Sartre, Jean-Paul. 1943. *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard, 675 p.
- Sartre, Jean-Paul. 1995. *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris: Hermann, 123 p.
- Schmidt, Jochen. 1988. « The Weariness of the dance world ». *Ballett International*, 11, no 6-7, p. 28-33.
- Schmitt, Éric-Emmanuel. 2001. *La part de l'autre*. Paris: Albin Michel, 503 p.
- Schulmann, Nathalie. 1997. « Paradoxe de l'interprète et de ses interprétations ». *Nouvelles de danse*, no 31 (printemps), p. 35-43.

- Shapiro, Bruce G. 1999. *Reinventing drama*. Westport (Conn.): Greenwood Press, 226 p.
- Sheets-Johnstone, Maxine. 1980. *The phenomenology of dance*. New York: Books for Libraries, 158 p.
- Sheets-Johnstone, Maxine. 1984. *Illuminating dance : philosophical explorations*. Lewisburg (Penn.): Bucknell University Press, 202 p.
- Sheets-Johnstone, Maxine. 1999. *The primacy of movement*. Amsterdam: J. Benjamins, 583 p.
- Shor, Ronald E. 1969. « Hypnosis and the concept of the generalixed reality-orientation ». In *Altered states of consciouness*, sous la dir. de Charles T. Tart, p. 233-250. New York: John Wiley & Sons.
- Siegel, Marcia B. 1972. *At the vanishing point : a critic looks at dance*. New York: Saturday Review Press, 320 p.
- St-Pierre, Sylvie. 2003. « L'improvisation structurée comme outil de composition théâtrale : esthétique du premier-jet ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 30 p.
- Stanislavski, Constantin. 1967. *Stanislavski on the art of the stage*. London: Faber and Faber, 311 p.
- Stanislavski, Constantin. 1975. *La formation de l'acteur*. Paris: Payot, 311 p.
- Sweigard, Lulu. 1996. « Le mouvement imaginé : un facilitateur idéokinétique ». *Nouvelles de danse*, no 28 (été), p. 31-42.
- Taminiaux, Jacques. 1991. « Le penseur et le peintre : sur Merleau-Ponty ». La part de l'Oeil, Dossier : art et phénoménologie, no 7, p. 39-46.
- Tart, Charles T. 1969. *Altered states of consciounses*. New York: John Wiley & Sons, 575 p.
- Taruskin, Richard. 1995. *Text and Act : Essays on music and performance*. New York: Oxford University Press, 382 p.
- Thévenaz, Pierre. 1966. *De Husserl à Merleau-Ponty : qu'est-ce que la phénoménologie ?* Neuchâtel (Suisse): Éditions de la Baconnière, 118 p.

- Thomas, Helen. 2003. *The body, dance and cultural theory*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 262 p.
- Valaskakis Tembeck, Iro. 1991. *Danser à Montréal. Germination d'une histoire chorégraphique*. Sillery: Presses de l'Université du Québec, 335 p.
- Valaskakis Tembeck, Iro. 2001. *La danse comme paysage : sources, traditions, innovations*. Ste-Foy: Les Éditions de l'IQRC, 157 p.
- Valaskakis Tembeck, Iro. 2002. « Le corps et ses miroirs : réflexions et reflets personnels ». In *Ode au corps : une histoire de danse*, sous la dir. de Brian Webb, p. 70 à 81. Banff: Banff Centre Press.
- Van Manen, Max. 1997. *Researching lived experience : human science for an action sensitive pedagogy*. London (Ont.): Althouse Press, 202 p.
- Vergeer, Ineke et Christine Hanrahan. 1998. « What modern dancers do to prepare : content and objectives of preperformance routines ». *Avante*, 4, no 4, p. 49-71.
- Villiers, André. 1946. *La psychologie du comédien*. Paris: Odette Lieutier, 328 p.
- Wagner, Helmut R. 1978. « Phenomenology in art ». In *Actes de la recherche en éducation artistique* Montréal, 1978, p. 7-27. Montréal: J. James Victoria, & E.J. Sacca.
- Warnier, Jean-Pierre (dir.). 1994. *Le paradoxe de la marchandise authentique : imaginaire et consommation de masse*. Paris: L'Harmattan, 181 p.
- Wavelet, Christophe. 1995. « Quels corps ? Quels savoirs ? Quelles transmissions ? ». *Marsyas*, no 34, p. 39-44.
- Webb, Brian. 2002. *Ode au corps : une histoire de danse*. Banff: Banff Centre Press, 119 p.
- Whitehouse, Mary. 1958. « The Tao of the body ». In *Bone, breath and gesture : practice of embodiment*, sous la dir. de Don Johnson, p. Berkeley (Cal.): North Atlantic Books.
- Whitehouse, Mary. 1979. « C. G. Jung and dance therapy ». In *Eight theoretical approaches in dance/movement therapy*, sous la dir. de Penny Lewis Bernstein, p. 51-70. Dubuque (Iowa): Kendall/Hunt.

- Winnicott, Donald Woods. 1975. *Jeu et réalité, l'espace potentiel*. Paris: Gallimard, 218 p.
- Wrathall, Mark A. et Jeff Malpas (dir.). 2000. *Heidegger, Authenticity, and Modernity : essays in Honor of Hubert L.Dreyfus*. Cambridge (Mass.), Londres: MIT Press, 407 p.

APPENDICE I

CRITÈRES DE SÉLECTION DES COCHERCHEURS

1. Les cochercheurs sont des interprètes professionnels en danse contemporaine œuvrant dans le milieu depuis plusieurs années.
2. Les cochercheurs sont des artistes engagés qui reconnaissent que l'interprétation se place au cœur de leur vie professionnelle.
3. Les cochercheurs sont reconnus par leurs pairs et le milieu de la danse contemporaine et assument publiquement leur travail d'interprète c'est-à-dire qu'ils font ou ont fait l'expérience de livrer leur œuvre au monde extérieur.
4. Les cochercheurs reconnaissent dans leur travail d'interprète l'existence d'un état d'authenticité et en avoir fait l'expérience.
5. Les cochercheurs se sentent personnellement concernés par l'objet de cette recherche sur l'état d'authenticité et ils désirent explorer leur travail d'interprète en vue de saisir le sens et la qualité du phénomène d'authenticité.
6. Les cochercheurs veulent explorer, pour les fins de la présente recherche, leur expérience de l'état d'authenticité en collaboration avec la chercheuse principale et partager avec celle-ci les fruits de leur exploration. Le terme cochercheur prend son plein sens ici.
7. Les cochercheurs éprouve une facilité à partager et à plonger dans l'intimité de leur démarche d'interprète, à décrire oralement et par écrit leur vécu d'interprète et à reconstituer l'expérience d'un état d'authenticité à travers leur vécu.

8. Les cochercheurs sont disposés à travailler sur l'expérience d'un état d'authenticité dans la perspective de la présente recherche.
9. Les cochercheurs sont désireux de respecter les exigences de collaboration et la qualité des rapports mutuels, établis entre la chercheuse principale et eux, suivant les rôles ou les fonctions de chacun.

APPENDICE II

PROTOCOLE D'ENTENTE AVEC LES COCHERCHEUSES

Montréal, le 1er février 2002

Protocole d'engagement et de consentement entre :

Diane Leduc

ci nommée chercheuse principale

ET

Sophie Corriveau

ci nommée cochercheuse

pour le projet de thèse intitulé : Étude phénoménologique d'un état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine

Objectifs de l'étude

La recherche proposée par ce projet de thèse vise à décrire et à dévoiler, par une approche phénoménologique, un mécanisme particulier composant l'acte d'interprétation en danse contemporaine. L'objectif principal est de comprendre les états d'authenticité de l'interprète dans le but éventuel d'en déceler chez le danseur les indices annonciateurs afin, d'une part, de mieux former et servir les étudiants destinés à devenir des interprètes en danse et, d'autres parts, afin de contribuer à l'avancement des recherches dans le secteur peu investigué de l'interprétation en danse contemporaine.

Engagements

La démarche visée par ce protocole comporte une série d'entrevues, de deux à huit et d'au maximum deux heures chacune, prévues entre le 6 février et le 30 avril 2002, dans un endroit calme convenant aux deux parties.

Engagement de la chercheuse principale :

Tout au long de la recherche portant sur un état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine le chercheur principal s'engage à :

1. accompagner, à supporter et à relancer la cochercheuse dans le suivi de l'exploration de l'expérience de l'état d'authenticité ;
2. se joindre à la démarche de la cochercheuse dans l'exploration et la description de l'expérience de l'état d'authenticité, en vue de clarifier et de comprendre, avec sa participation, la signification de leur expérience ainsi que la façon dont il leur est donné de connaître le phénomène de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine. C'est également dans cette perspective qu'intervient, s'il y a lieu, la chercheuse principale lors des entrevues périodiques sur les contenus du journal de bord ;
3. explorer le phénomène de l'état d'authenticité dans le respect de l'intimité et de la qualité des relations humaines mises en cause dans une telle démarche de recherche. La qualité des rapports humains jouant un rôle de premier plan il est privilégié une attitude de collaboration plutôt que de contrôle ;
4. répondre aux attentes de la cochercheuse concernant l'apport personnel d'une telle démarche ;
5. retracer et à saisir la signification de l'expérience de l'état d'authenticité ;
6. assumer une écoute attentive et à interagir sur le vécu de l'expérience de l'état d'authenticité et ce, soit lors des entrevues ou en dehors du temps alloué à la recherche. En ce sens la chercheuse principale devient un interlocuteur privilégié qui permet à la cochercheuse d'exprimer, de questionner et de communiquer ce qui survient dans le cours de son vécu relié à l'expérience de l'état d'authenticité ;
7. respecter l'exactitude des informations sur l'expérience de l'état d'authenticité en retournant auprès de la cochercheuse pour valider le matériel recueilli ou pour le reconstituer à des fins de recherche ;
8. ne communiquer que les informations recueillies sur l'expérience de l'état d'authenticité qui ont fait l'objet d'un commun accord ;

9. retrancher toute information susceptible de mettre en cause les rapports de la cochercheuse avec les diverses instances sociales (politiques, culturelles, artistiques etc.) ou de causer préjudice à la cochercheuse ou à ses proches ;
10. assurer la visibilité et la participation de la cochercheuse en mentionnant sa contribution à la recherche dans tous les documents pertinents.

Engagement de la cochercheuse :

1. Tout au long de la recherche portant sur un état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine la cochercheuse s'engage à :
2. rencontrer périodiquement la chercheuse principale, selon l'entente convenue entre les deux, et à lui faire part, dans le cadre de ces entretiens, du vécu et la pratique régulière de l'interprétation en danse contemporaine ;
3. tenir, s'il y a lieu, un journal de bord dont les éléments doivent refléter la démarche d'interprétation de la cochercheuse dans le vécu et la pratique régulière de son art ;
4. livrer, s'il y a lieu, le contenu de son journal de bord à la chercheuse principale. Toutefois les éléments strictement personnels contenus dans le journal sont laissés à la discrétion de la cochercheuse, libre à lui de les divulguer ou de les taire ;
5. travailler intensément sur l'exploration et la description de son expérience de l'état d'authenticité et ce sur une période d'environ trois mois mais pouvant s'étendre jusqu'à six mois. La cochercheuse est également disposée à poursuivre la collaboration si les besoins de son exploration et/ou du travail de collaboration le nécessitaient ;
6. approfondir, de concert avec la chercheuse principale, la compréhension de son expérience de l'état d'authenticité ;
7. considérer et à commenter, dans la perspective de la recherche, toutes formes d'informations supplémentaires se rapportant à l'état d'authenticité et à l'acte d'interprétation en danse contemporaine que l'on désignera comme matériel d'accompagnement (documents visuels, sonores etc.) ;
8. valider les transcriptions d'entrevue afin d'en assurer l'exactitude en accord avec le point 7 de l'engagement de la chercheuse principale ;

9. accepter que les informations transmises à la chercheuse principale puissent servir à des fins de recherche.
10. consentir et autoriser la chercheuse principale à enregistrer sur support audio et, s'il y a lieu, à filmer sur support vidéo les entretiens, ceci dans le but de lui permettre de produire la thèse écrite. De ce fait, la cochercheuse consent à ce que son identité soit révélée et que sa contribution soit mentionnée dans tous les documents pertinents. S'il y a lieu, voir en annexe les conditions particulières reliées à ce consentement.

Consentements

Je, **Diane Leduc**, certifie que j'ai lu le présent protocole, que je consens à respecter toutes les clauses du présent protocole et accepte, le cas échéant, le désistement de la cochercheuse.

Diane Leduc
Chercheuse principale

Date _____

Je, **Sophie Corriveau**, certifie que j'ai lu le présent protocole et que j'accepte de participer en tant que bénévole au projet de recherche ci-haut mentionné. Je consens à en respecter toutes les clauses. Je comprends que je suis libre de ne pas répondre aux questions lors des entrevues et que je peux me retirer de l'étude en tout temps et sans conséquence. Je confirme que j'ai eu la chance de poser toutes les questions nécessaires.

Sophie Corriveau
Cochercheuse

Date _____

APPENDICE III

GUIDE DES ENTREVUES

Explications sur le sens accordé à l'état d'authenticité :

L'état d'authenticité que nous cherchons à décrire est un des mécanismes d'interprétation en danse contemporaine. Cet état ne veut pas nécessairement dire que c'est une quête pour toi ou que c'est ce que tu recherches dans ta vie d'interprète. Nous parlons de l'état de totale concentration dans lequel peut se trouver l'interprète en danse contemporaine, lorsqu'il est en action ou en train de faire la danse. Il peut se situer à n'importe quel moment du processus de création, que ce soit en création, en répétitions ou en spectacle. Il peut être très bref, comme une étincelle, ou très long, comme tout un spectacle (ou entre les deux).

J'entends par état d'authenticité, qu'il soit recherché ou non, attendu ou pas, cet état souvent associé au *moment de grâce ou d'extase*. Il faut cependant préciser que nous tentons de décrire une « disposition d'esprit à un moment donné » ou une « manière d'être ». Par authenticité, si on part de la première définition du dictionnaire, j'entends « d'une sincérité totale », une sincérité qui se manifeste par un relâchement de matériel inconscient, imprévisible et incontrôlé par l'interprète. C'est ton expérience très personnelle qui nous intéresse, ce sont tes mots, tes perceptions, tes sensations, ton vécu de l'expérience de l'état d'authenticité. L'état d'authenticité peut être le résultat de l'application d'une technique d'interprétation. Ça peut être quelque chose que tu maîtrises ou pas.

Les entretiens :

L'objectif principal des entretiens périodiques est de développer et d'éclaircir notre compréhension du phénomène de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation. Pour atteindre cet objectif nous utiliserons le matériel des entretiens précédentes et du journal de bord, s'il y a lieu. Ces entretiens sont un moment d'échange et d'interaction sur ce qui est survenu depuis notre dernière rencontre.

Dans le but de respecter nos engagements respectifs, les entretiens périodiques peuvent également servir à ajuster nos modalités de collaboration et le rythme ou la fréquence des entretiens.

Les entrevues servent à explorer le phénomène de l'état d'authenticité. Il s'agit pour toi de décrire le plus exactement possible l'état d'authenticité à partir du moment où tu te sens engagée dans l'acte d'interprétation en danse. Il s'agit de rendre un fidèle portrait de ce qui se passe quand tu fais l'expérience de cet état dans le contexte de l'interprétation. Dit autrement il te faut décrire ce qui te semble être ton expérience, en te tenant à proximité de celle-ci, afin de livrer la manière dont tu sens et tu vis l'expérience de l'état d'authenticité. Il s'agit donc de décrire tes dispositions et les circonstances entourant ce moment précis où tu vis l'expérience de l'état d'authenticité et non pas tant de me dire ce que tu en penses.

N'hésites pas à te souvenir des moments où tu as vécu cet état dans le passé. Cela peut te permettre de compléter la description d'une expérience plus récente.

Je te poserai des questions assez ouvertes et larges qui te serviront de point de départ pour la description et j'interviendrai de temps en temps, parfois pour te faire préciser encore plus certains éléments de ton discours.

Points de repère :

Général :

- as-tu un exemple d'état d'authenticité à me donner ? Peux-tu me le décrire ?
- Quel sens a cette expérience pour toi ? Qu'est-ce qu'elle signifie ?
- Qu'est-ce que ça veut dire cette expérience-là ?
- Que penses-tu de cette expérience ?
- Comment se vit cette expérience ?
- Comment l'expérience de l'état d'authenticité se manifeste-t-elle ?

Durant le moment où tu fais ou as fait l'expérience de l'état d'authenticité :

- qu'est-ce qui se passe en toi quand tu vis cette expérience ?
- Qu'est-ce que tu te dis à l'intérieur ?
- Par quoi es-tu habitée ?
- Comment sont tes pensées, tes émotions, tes sentiments, tes sensations, tes envies, tes désirs ?
- Comment te sens-tu ?
- Comment sens-tu ton corps quand tu vis cette expérience ?

Durant le moment où tu fais ou as fait l'expérience de l'état d'authenticité :

- qu'est-ce qui se passe autour de toi, dans le monde extérieur ?
- Comment cela se passe-t-il ?
- Comment perçois-tu les autres ?
- Comment sont tes rapports avec les autres ?
- Comment te sens-tu face au monde extérieur quand survient cette expérience ?

Quelle place accordes-tu aux autres et à ton environnement ?
Que fais-tu de ce que tu perçois du monde extérieur ?

Quand tu fais ou as fait l'expérience de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation :

qu'est-ce qui se produit ?
Comment cette expérience survient-elle ou se présente-t-elle ?
Comment cette expérience se déroule-t-elle ?
Peux-tu me parler des sources d'où peut émerger l'état d'authenticité ?
Quelles sont les circonstances qui entourent cette expérience ?
Dans quelles conditions se vit-elle ?
Comment perçois-tu le moment où tu fais ou as fait l'expérience de l'état d'authenticité ?
Que devient cette expérience ?

Trucs :

Parles-moi un peu de plus de...
Peux-tu me décrire en d'autres mots ?
Peux-tu me dire ça en parlant au « je » ?
De quoi est fait... ?
Qu'y a-t-il dans... ?
Comment ça se vit... ?
Comment te sens-tu avec... ?

APPENDICE IV

ENTREVUES AVEC LES COCHERCHEUSES¹

Deuxième entrevue avec Sophie Corriveau

* DIANE : Quel sens a l'expérience d'authenticité pour toi ?

* SOPHIE : Là, je peux aller avec Hugues. Avec Hugues j'ai dansé deux pièces avec lui et à chaque fois j'ai eu des moments, sur scène et en répétition aussi là. Il y avait une pièce où est-ce que l'on avait des solos, en particulier celle-là. Pas vraiment dans la partie de groupe, c'était plus une partie où est-ce qu'on était comme le décor dans un sens, on bougeait tout ça tu sais. C'était beaucoup, beaucoup d'attentes et c'était un peu dur. C'était un peu difficile dans un sens. C'était bien correct là mais...je me souviens d'une fois entre autres là, on était sur scène en "show" puis il y avait les autres danseurs en avant assis sur des petits tabourets, face à moi donc dos au public et moi je dansais, j'avais tout l'espace scénique. Je dansais mon solo, c'était vraiment des solos. Et j'avais un petit personnage, comment je l'avais appelé ce petit personnage ? Cette femme qui joue entre l'extrême naïveté, presque trop naïve, et une sensualité mêlée à ça, qui jouait en confrontation avec les autres qui sont assis et qui la regardent. C'était vraiment beaucoup avec les autres et en même temps perdue dans son monde avec une musique intérieure. Ça fait que c'était vraiment très, très propice à trouver un état, à tomber dans un état. Puis, je me souviens d'une fois entre autres, mais ça marchait toujours pas mal bien, mais une fois entre autres là c'était vraiment le fun à danser. Je me souviens encore de chaque regard des interprètes qui sont assis : la façon dont ils m'ont regardée, la façon qu'ils avaient des petits sourires des fois. Tu sais comme je les faisais sourire. Je les regardais et ils me répondaient. Puis c'est tellement, tellement précis. Tu sais quand ça marche. Je sentais que la pâte a levé pour le personnage. C'est drôle parce que c'est très cristallin ce souvenir de cette fois-là. Parce qu'il y avait beaucoup de précisions dans le personnage et parce que Hugues, je veux dire c'est assez narratif en un sens son travail et ce solo-là entre autres. Donc tu arrives à quelque chose de très précis au niveau de l'interprétation. Que tu as travaillé mais il y a plein de place

¹ À l'exception de ceux des cochercheuses, tous les noms et certains événements ont été modifiés dans le but de préserver l'anonymat des personnes impliquées.

à plein liberté parce qu'il y a plein, plein de liberté dans son travail aussi. Tu peux le "twister" dans tous les sens mais la trame narrative est quand même très précise et très simple aussi dans un sens. Et comme ça n'a pas besoin d'être précis physiquement non plus, bien qu'il y ait tel mouvement, tel mouvement mais ça peut être toujours différent et c'est un solo en plus. Il y a toute cette liberté-là. Ça fait que je sentais vraiment que je pouvais, je savais c'était quoi la trame narrative physique, je sentais vraiment que je pouvais m'abandonner à ce personnage, à cet état. Et, par exemple cette fois à laquelle je pense, c'est parce que cette grande simplicité-là, cette grande transparence dans le travail, c'est comme si ce n'était pas un "blur" tu sais. Ce n'était pas quelque chose de flou, comme l'autre fois tu sais quand je parlais de ça : cette espèce de flou. Au contraire, c'était comme vraiment je pense que cristallin c'est le bon mot. C'est comme tout devient précis, précis, précis et tout devient vraiment, c'est presque tactile, c'est aiguisé. Puis ça joue beaucoup sur la nuance parce que des fois j'ai cette sensation-là d'état d'authenticité où est-ce c'est tout d'un bloc, tu sais c'est ton être tout d'un bloc qui "flye" en quelque part. Puis, dans le travail avec Hugues, dans ce solo-là, dans ce moment-là tu es plus tout dans les petites nuances, c'est tout dans le détail que ça se tricotait. Puis que ça sortait tout seul mais avec les couches de travail en-dessous mais avec une grande spontanéité aussi mais ce n'est pas un état...C'était vraiment un état narratif aussi dans le sens où une seconde est comme ça, l'autre seconde est comme ça et elle passe d'une affaire à l'autre, ça fait que ça va tout, tout, tout dans ce détail-là. Et puis je pense que cette fois-là, ce dont je me souviens très bien aussi c'est que je me souviens exactement comme je l'ai dansé, même après plusieurs années. Bien, peut-être pas tout mais j'ai des "flashes" de sensations, de regards ou de la façon dont ma jambe est redescendue. C'est très, très précis comme souvenir. Oui. Puis en même temps, tu vois, parce que c'est quand même assez long dans le solo, je dirais que cet état-là n'était pas constant dans le solo. Qu'il arrive comme une vague et que oups, il repart un petit peu et que tu remets les choses ensemble, tu refais ta pâte et là oups il ré-arrive. Et là il y a un petit bout qui est comme un petit peu plus moyen disons, qui est là tu sais. Mais encore une fois, j'ai toujours cette sensation de la lumière. C'est peut-être parce que je pense que j'ai plus...je pense que ces mêmes moments-là je les ai aussi en répétition mais ils sont très accentués en spectacle.

* DIANE : Pourquoi ?

* SOPHIE : Bien il y a beaucoup la sensation d'être regardée, tu sais l'excitation d'être regardée et la sensation de pouvoir...d'être regardée dans le sens que je ne le fais pas juste pour moi-même mais que je le fais en communication. Je le dis à quelqu'un même si je reste dans mon monde c'est quand même pour transmettre quelque chose. Et aussi, beaucoup, beaucoup, beaucoup accentué par les éclairages. La sensation que c'est beaucoup plus facile d'abandonner quand tu ne reconnais plus,

quand tu ne vois pas le chorégraphe en avant qui prend des notes ou tu es vraiment plongée pouf ! Et je ne dis pas que c'est essentiel pour avoir des moments d'authenticité mais vraiment pas du tout mais en même temps quand tu as ça, les faisceaux de lumière te baignent dans quelque chose. La musique, le fait que le son en spectacle est toujours beaucoup plus clair, beaucoup moins parasité, moins parasite. Ça fait que tu peux aller plus directement ou plus... Puis en même temps tu as l'état de nervosité aussi souvent. Même si c'est, comme le genre de pièce à Hugues ce n'est vraiment pas quelque chose qui me rend nerveuse au contraire je rentrais sur scène, j'avais juste hâte parce qu'il n'y avait pas de stress non plus. Puis plus tu vieillis moins tu as de stress aussi. Bien ça dépend quoi évidemment. Mais comme avec Stéphane je suis toujours aussi stressée là, même pire (rires). Mais il y a quand même un état d'adrénaline tu sais, qui fais que toi, même au départ tu es dans une espèce de place de vulnérabilité. Et je pense qui t'aide à plonger dans des états d'authenticité là tu sais. Parce que quand tu as moindrement le trac, oups ! tu as l'adrénaline qui palpète un peu et tu as moins le contrôle de toi, donc...

* DIANE : Il y en a chez qui ça fait l'effet inverse, qui en perde leur moyens.

* SOPHIE : Probablement.

* DIANE : Ils sont trop mals.

* SOPHIE : Oui et puis qui déconnectent de la chose.

* DIANE : Alors comment tu fais toi pour que ça te serve ?

* SOPHIE : Moi je pense que c'est beaucoup lié au travail en répétition parce que je pense que, en tout cas quand je parle de tout ça, je vois, je me rend compte qu'en répétition je travaille beaucoup sur ça. C'est sûr que je travaille sur la technique et tout ça mais à travers tout ça c'est toujours de travailler à atteindre cet état-là. Et c'est pas ça aussi, c'est sûr que ça dépend du genre de travail mais même avec un travail très technique, je me rend compte que ma façon de recevoir les exigences du chorégraphe ou les demandes ou tout ça, ma façon de répondre en premier lieu est de me "pluger" sur quelque chose. Même quand je n'ai que trois pas à faire, je ne suis pas capable dans un sens de faire juste les trois pas. Il faut toujours que je me mette dans une sorte d'état de comprendre ce qu'il recherche comme état. Et ça le comprendre c'est regarder ses yeux, regarder ses mains, sentir ce qui se dégage tu sais de tout le bagage de ce que je connais du chorégraphe etc. Ça fait que quand j'arrive sur scène, je n'ai pas l'impression, c'est comme si je... de me "pluger" au travail et ne peux pas vraiment être déstabilisée parce que ça prend plus de place que la nervosité. C'est comme l'élément principal. Ça prend plus de place que la technique que j'ai à faire, que les tours, que les choses difficiles.

* DIANE : Tu t'arranges pour que ça prenne plus de place.

* SOPHIE : Je m'arrange pour que ça prenne plus de place puis je pense aussi que, ça aussi on me l'a reproché. Les autres danseurs dans les créations me reprochaient des fois, bien des reproches mais ce n'est rien de dramatique, mais de transformer beaucoup la gestuelle, de l'adapter. Moi je l'adapte toujours à moi tu sais. Puis quand tu dances en groupe ce n'est pas toujours le "fun" pour les autres surtout si disons le chorégraphe dit : « ah ! j'aime ça de même » tout à coup et puis que toi tu l'as changée. J'en ai eu beaucoup. Et à moment donné, je me suis rendue compte que je ne me rendais pas compte que je faisais ça tu sais. Et je me suis rendue compte que je change tout à mesure. Pas que je le change mais je le prend, je le fais mien et puis je ne suis pas capable de ne pas le faire dans un sens. Et ça peut être un avantage comme un désavantage, ou plutôt un point fort comme un point faible. C'est toujours un mélange des deux de toute façon...mais pourquoi je disais ça donc ?

* DIANE : Tu t'arranges pour que ça prenne plus de place.

* SOPHIE : Ça fait que oui. Ça fait que c'est aussi une manière de se sortir des mauvais pas. Disons que tu as, je ne sais pas moi, prenons un exemple bien banal : deux pirouettes à faire, deux tours qui sont difficiles. Mais je m'arrange toujours pour que même si je tombe du tour, que je ne le réussisse pas, que je fasse quelque chose avec. Tu sais dans le sens que ça ne me stresse pas de rater quelque chose parce que tout le temps de répétitions je me suis toujours, j'ai toujours un peu transformé les pas ratés. Comprends-tu ce que je veux dire ?

* DIANE : Oui.

* SOPHIE : C'est quasiment tricher mais bon, c'est comme ça. Ça fait que quand j'arrive sur scène je n'ai pas ce stress-là. Puis je sais qu'il y en a qui sont très, très perfectionnistes et qui doivent, je dis ça aussi parce que tu te dis qu'il y en a qui s'en contrecoeur de tout ça. Je pense même à un certain collègue par exemple là. Il est tellement perfectionniste. Tu sais c'est merveilleux et c'est pour ça. Mais si le chorégraphe a demandé telle chose de telle façon et c'est comme ça qu'il le fait et il travaille. Je trouve ça fascinant en même temps parce qu'il ne fonctionne pas du tout de la même façon que moi. Mais il va avoir un stress beaucoup plus grand. Moi si je rate un tour je trouve ça drôle après le "show" mais lui ne trouve pas ça drôle tu sais. Ça fait que je vois que je n'ai pas le même genre de...ça fait que la nervosité, dans le fond, je ne la prend pas de la même manière parce que ce n'est pas le même genre de choses qui me fait "flipper" ou qui me rend nerveuse comme ça. Mais ça, c'est ça.

* DIANE : Et la nervosité donc tu t'en sers pour t'amener dans une expérience d'authenticité.

* SOPHIE : En général mais pas tout le temps quand même.

* DIANE : Ça ne marche pas tout le temps ?

* SOPHIE : Non, non. En général. Des fois la nervosité comme en début de "show", je pense aux pièces de Stéphane où est-ce que tu es tellement nerveux là tu sais avant de commencer le "show". Surtout la première, la deuxième, la troisième. Tu es nerveux pas bien là tu sais. Puis, tu dances et tu rates tout à mesure tu sais, mais c'est tout correct pareil. Et tout le monde se sent dans le même état sauf que c'est vite dépassé parce qu'à un moment donné tu as chaud, tu es fatiguée, tu as d'autres choses qui rentrent aussi qui font qu'il faut que tu laisses tomber. Il n'y a plus de place pour le trac en quelque part. Il va toujours être là mais même s'il est là, il n'y a plus de place pour lui. Tu n'as même pas besoin d'être attentif à ce que tu fais "pantoute" mais tous les autres éléments sont trop, la mémoire, le ci, le ça, c'est trop exigeant pour que ça puisse durer toute la pièce par exemple. Mais je pense que pour tout le monde en général dans ce genre de travail-là, ça réagit comme ça.

* DIANE : Et quand tu es dans un état d'authenticité, le trac ou la nervosité vient, ne vient pas, se manifeste et si oui comment ?

* SOPHIE : J'aurais de la misère à dire. Je pense qu'à chaque fois que je commence une pièce, je ne commence pas dans un état d'authenticité. Quand je rentre sur scène, c'est de travailler mon affaire et c'est comme dans l'observation. Alors ça peut être l'observation de ma nervosité ou l'observation de comment mon corps réagit. Je suis beaucoup là-dedans. Et souvent les pièces t'amènent de toute façon. Tu ne commences pas en rentrant puis en faisant des choses absolument démentes en général. Ça peut arriver aussi. Tout est possible. Même si tu essaies de te "pluger" sur quelque chose quand tu rentres, puis tu l'es, tu es toujours quand même connectée à quelque chose, puis la nervosité est souvent au début de la pièce. Puis à un moment donné "pifft", elle part, en tout cas pour moi c'est comme ça. La nervosité est quand je sens que les lumières s'éteignent dans la salle et là ça comme "vouu!" une vague de nervosité qui monte tu sais. Mais aussitôt que tu rentres sur scène et que tu commences à bouger, que tu regardes les autres qui dansent, il y a quelque chose qui...elle est là mais elle laisse la place à d'autres choses. Je pense à un autre moment d'authenticité avec Caroline et Marie-Hélène. C'est encore une fois, c'est un peu comme la pièce d'Hugues : il y avait plusieurs interprètes, il y avait autant de solos. Mais tout à fait autrement. Puis cette pièce-là, on était toujours sur scène ou à peu près toujours sur scène et on avait des actions

minimalistes autour. Des petites actions qui venaient soit compléter l'action des solos ou soit c'étaient des transitions, soit que l'on avait des déplacements ou des petites interventions mais vraiment ça c'est construit assez rapidement. Et moi j'étais habillée : j'avais des shorts, un espèce de jupon, un gros manteau de fourrure et des bas "rafalés". Bon déjà, il y a un personnage, habillé comme ça. Déjà il y a des couleurs bien fortes qui s'impriment là tu sais. C'était toujours bien, bien le "fun". Ça c'est fait très rapidement. Caroline travaille très rapidement et on eu les interprètes juste dix jours ensemble. On avait juste nos solos quand on es arrivé et on a eu dix jours pour construire la pièce d'une heure là tu sais. Nous on avait extrêmement de liberté parce qu'elle plaçait des petites affaires mais le reste tu faisais ce que tu voulais en respectant ce qui se passait. Puis, j'ai eu une bronchite épouvantable. Mais vraiment je faisais de la fièvre, je n'étais pas capable de respirer, je toussais tout le temps, tout le temps, tout le temps. Pas la première mais genre la première semaine de "show". Et moi, ma chaise, on avait chacune chaise, et moi ma chaise c'était une petite chaise berçante d'enfant et je rentrais à peine dedans là, tu sais les fesses. Là je ne rentrerais pas dedans du tout (rires).

* DIANE : (Rires). C'est ce que j'allais dire.

* SOPHIE : Mais tu sais je rentrais et même si je me levais elle restait coincée sur mes fesses et j'étais toute basse. Et il y avait Réjean qui était dans le "show" aussi. C'est drôle, je n'avais jamais dansé avec lui et puis tout au début de la pièce on va s'asseoir ensemble. Et puis il y a une connexion avec lui très, très grande. Alors on rentre, bon on s'assoit et tout ça. Puis moi je toussais tout le temps, tout le temps, tout le temps et c'était épouvantable parce que tu sais comme c'est l'enfer quand tu tousses sur scène. Tu es là, tu es là. Ça fait que le premier jour que je toussais, c'était épouvantable, j'étais verte, j'étais rouge et j'ai été obligé de sortir et tout ça. Et puis là au deuxième jour, mais tu sais je faisais avec et ça se pouvait quelque part dans mon petit personnage. Là j'étais malheureuse après le "show", je pleurais. Mais tu sais j'étais tellement fatiguée, je faisais "full" fièvre, j'étais malade comme je n'ai jamais été malade à peu près tu sais. Puis, le lendemain Caroline me dit : « mais tousses, tousses sur scène, je m'en fous, tousses et ce n'est pas grave ». Et là tout le monde me dit : « bien oui, envoie ». Ça fait que là je rentre sur scène, je me sentais mieux même si j'avais des pastilles, des sirops, tout le "kit". Je rentre sur scène, ça prend deux minutes et je me mets à tousser. Mais là, j'étais tellement...j'avais mon manteau de fourrure, j'étais malade, je faisais de la fièvre, je toussais et j'étais sur scène et il y avait plein de monde et puis il y avait une action qui se passait avec moi et de la musique. Ça fait que là, vraiment j'ai pris partie d'utiliser ça et je faisais comme la malade. Ça fait que ça a été bien, bien, bien "trippant". Puis tout ça, toujours avec Réjean qui était là à côté, il y avait d'autres monde tout ça tu sais, mais la connexion avec lui était grande même si on était très loin dans l'espace. On commençait très longtemps au début on était assis l'un à côté

de l'autre et on se regardait, un peu parano. C'était un univers bizarre, tout se pouvait tu sais. C'était comme un univers de catastrophe tu sais, un lendemain de catastrophe genre. Tout se pouvait. Tout le monde était habillé comme ça ne se pouvait pas, comme s'ils étaient sortis au milieu de la nuit de l'hôtel, en tout cas tout se pouvait. Puis, c'était comme si je ne pouvais pas avoir préparé ça tu sais parce que...puis, chaque moment, premièrement déjà il y avait beaucoup d'espèce d'improvisation, de situations. Deuxièmement je toussais, ça fait que je pouvais pas savoir comment ça allait se passer et qu'est-ce que je ferais avec ça et tout ça. Puis il y a eu comme une sensation tout à coup de ouf ! d'abandon qui fait que là j'ai vraiment utilisé ça. Et c'était comme, je ne sais pas, j'imagine un comédien qui aurait tenté aussi, quand il fait de l'improvisation pour la ligue d'improvisation ou n'importe quoi, tu sais ces situations-là où tout te dépasse tellement que c'est vraiment le "fun", que tu sens que tu embarques dans quelque chose et qu'il n'y a plus rien qui a de l'importance tu sais. Et que tu fais être autre que toi parce que tu es cet être-là qui danse même si c'est en partie toi mais c'est quelqu'un d'autre qui danse aussi. Puis, tu ne sais pas du tout comment cette personne-là va réagir et en même temps son coeur est à toi.

* DIANE : Qu'est-ce que tu veux dire par cet autre que toi ?

* SOPHIE : C'est comme si ce personnage-là ou cette personne-là, parce que ça devient plus un personnage même à ce moment-là, ça devient vraiment un être, il se servait de toi. Il se servait de tout ton bagage de travail, de travail physique et tout ça. Il se servait de toi mais il s'appropriait toi aussi tu sais. Un peu dans ce sens-là. C'est comme une sensation, je te parle vraiment en sensation.

* DIANE : Il est là quand tu dis que tu es dans cet état-là ?

* SOPHIE : Oui. En tout cas dans ce moment-là dont je te parle. Oui et puis en même temps, c'est fou parce que c'est aussi la sensation que c'est quelqu'un de plus que toi dans un sens. C'est quelqu'un avec plus de douleurs, avec plus de joies, avec plus de sagesse, avec plus de...tu sais quelqu'un avec plus de vécu ou un vécu autre qui fait que ce qu'il va vivre va être plus intense peut-être. Unique. Alors que toi dans le quotidien, tu te retiens, tu fais ton quotidien là tu sais même si tu as toutes ses flammes-là en toi, ses affaires, ses pistes-là en toi que tu donnes à cet être...ah! mon Dieu, si tu me comprends bravo là !

* DIANE : Oui. Je suis.

* SOPHIE : C'est comme si bon tu as toutes les pistes en toi mais lui, il s'approprie ça et il va loin dans ses pistes là, beaucoup plus que tu pourrais y aller comme personne ou en tout cas que tu sens que tu pourrais aller parce que tu n'as jamais été

mise dans cette situation-là aussi. Ce sont souvent des situations extrêmes aussi. C'est comme on ne danse pas, on ne joue au théâtre...il se passe toujours quelque chose sinon ça serait bien, bien, bien plate. Donc, il se passe quelque chose. Des fois ça se passe dans nos vies aussi mais tu es mises dans une situation qui exige que tu ailles chercher des choses plus loin que ta simple petite personne, toi. Que tu crées d'autres personnes à partir de ce que tu es c'est sûr. Puis je ne sais pas, pour moi souvent, souvent, mes moments d'authenticité sont liés à quelque chose de très naïf dans le personnage, de très à fleur de peau, avec une tristesse même si ça peut être drôle. C'est comme un clown triste dans un sens. Je pense que c'est la tristesse et la douleur de vivre, la douleur de...et souvent quand j'arrive à un moment d'authenticité c'est que ces éléments sont là. Même quand je pense à du Stéphane où est-ce qu'il y a une espèce de naïveté de prendre la lumière, parce que c'est en sensation, ce n'est pas en personnage tu sais. Tu sais, c'est un mélange entre la naïveté et la tristesse encore une fois et en même temps l'abandon à ça, de prendre la lumière, de prendre le mouvement, d'aller dans la sensation. Ça prend je trouve...il faut que l'intellect pfffit ! il parte, il laisse de la place beaucoup, beaucoup à des sensations. Et ces sensations-là, peut-être que le mot naïveté n'est pas le bon sauf que c'est tout dans le non-dit, c'est tout dans le...ça fait que l'on dirait que c'est dans la même famille que la naïveté mais ce ne l'est probablement pas vraiment. Parce que ce n'est pas juste de la naïveté, ce n'est pas juste de...

* DIANE : C'est plus large.

* SOPHIE : Oui.

* DIANE : Pourquoi la tristesse ? À quoi ça réfère quand tu es dans l'expérience d'authenticité ?

* SOPHIE : Oui, parce que pour moi, et même dans ma vie personnelle, tout ce qui est vrai est triste en quelque part. Même si c'est super drôle ou super beau et je pense que c'est parce que mes racines-là sont en moi. Et ça se mélange à ma vie personnelle. Tu sais parce que je pense que ma vie, tourne autour d'un événement et qu'il a tout changé ma vie et c'est la mort de ma mère quand j'étais jeune. Bon là, je tombe un peu dans la psychanalyse mais en même temps ça fait partie de ma vie d'interprète et que ça c'est empreint d'une immense tristesse (pleurs). C'est dur d'en parler. En même temps que c'est la joie de l'amour là tu sais, mais, alors j'ai l'impression que toute ma vie après ça d'interprète, de personne, c'est comme si le coeur de moi, le coeur de mon être est fait de ça. C'est ça qui rattache tout les morceaux, qui font que je peux vivre, que je peux danser, que je peux aimer, que je peux...Ça fait que j'ai l'impression que c'est pour ça aussi que quand je rentre dans un état qui est en quelque part dans un état qui est plus près de l'authenticité, bien je vais puiser ce qui authentique en moi. Ce que je ne montre pas nécessairement.

* DIANE : Une révélation de soi.

* SOPHIE : Oui. Aussi oui. Vraiment inconsciente. Inconsciente la plupart du temps sauf que là quand tu te mets à réfléchir aux choses, tu prends conscience de certaines choses. Je ne vais pas chercher la tristesse comme déclencheur mais la tristesse vient après. En allant chercher à me connecter à quelque chose, parce que je pense que pour aller sur scène, il faut chercher à se connecter, ou on essaie toujours, ça ressort.

* DIANE : Ça t'arrives souvent ? Ça revient souvent cette tristesse-là ?

* SOPHIE : Très, très souvent. C'est presque constant même si ça ne paraît pas. Je veux dire je pourrais danser...

* DIANE : Les pièces de Caroline sont souvent loufoques.

* SOPHIE : Oui mais pour moi c'est triste. Mais si je le danse moi, ça va être loufoque peut-être mais moi, la sensation qui va en découler, de par le travail que l'on aura fait, va souvent être rattaché à beaucoup plus de tristesse qu'autre chose. Mais ce n'est pas juste là non plus là tu sais. Il y a quelque chose de l'enfance dans le moment d'authenticité. C'est peut-être aussi là le rapport avec la naïveté. Oui. Tu sais comme quand on a des enfants, la candeur de ça, l'honnêteté d'un enfant dans ce qu'il vit dans ce qu'il pense, dans ce qu'il ressent. Il ne sait pas encore comment cacher tout ça. Puis, il y a quelque chose de très fort là-dedans. Et, ça doit être juste moi, en tout cas pas juste moi mais moi je fonctionne comme ça, où est-ce pour moi le chemin vers l'authenticité n'est pas le chemin intellectuel pour moi. Je pense que je ne suis pas une danseuse intellectuelle non plus. De toute façon, en même temps ce n'est pas vrai ce que je dis parce qu'on est toujours intellectuel aussi. C'est comme mélangé.

* DIANE : Il est fait de quoi ton chemin vers l'authenticité.

* SOPHIE : Parce que c'est une manière aussi de se révéler comme on le disait tantôt, de s'exprimer et le chemin vers l'authenticité c'est d'être capable d'enlever les jugements des autres. C'est d'être capable de vivre quelque chose parce que ça se passe là et c'est dans ton assiette et tu es en train de le vivre et c'est tout. Alors pour ça, il faut vraiment enlever, essayer tu sais, d'enlever le sentiment de vouloir plaire, de vouloir être aimé. C'est sûr qu'on le veut aussi : on veut plaire, on veut être aimé mais...

* DIANE : Ce n'est pas le but premier.

* SOPHIE : Des fois je me dis : est-ce qu'on se leurre quand on dit que ce n'est pas le but premier ? Souvent quand tu analyses ton personnage tu vas te rendre compte que ton personnage veut être aimé ou plaire mais elle est...toi tu vas avoir de la misère avec ça ! Ça va bing ! boung ! En tout cas. Ça fait que le chemin de l'authenticité essaie de se débarrasser, pour moi, de...parce que moi j'embarque bien gros dans, plus tu vieillis moins c'est important. J'ai tellement été insécure et vouloir plaire, vouloir bien faire, la petite fille fine qui ne risque pas trop, "gnan, gnan, gnan !" Et pour moi le chemin de l'authenticité c'est d'être capable d'enlever ses couches-là, de m'en débarrasser. Et le plaisir dans le chemin de l'authenticité c'est de réussir à exprimer ce que je suis à l'intérieur et non pas ce que je veux paraître.

* DIANE : Ou ce que les autres attendent de toi.

* SOPHIE : Ou ce que les autres attendent de moi ou les patterns que j'ai eus à cause, je ne sais pas si c'est réglé, mais c'est comme réveiller la bête en soi aussi tu sais. Et de cette façon-là, quand je parle de séparer ça du côté intellectuel c'est toujours là parce qu'on est des êtres qui pensent, qui réfléchissent, qui analysent et c'est ce qui est merveilleux aussi là, mais c'est dans toute la part de ce qui est intellectuel dans le sens de calculer, de préparer, de contrôler, de trop vouloir diriger quelque chose. Ah ! tiens tu sais ce personnage-là est comme ça parce que sa relation avec telle...Il faut avoir tous ces éléments-là et ensuite tous les oublier dans un sens. Mais ils sont là. Ils sont ancrés en toi et tout ça. Et c'est pour ça ton côté intellectuel tu ne l'oublies jamais parce qu'il est là tu sais. Sauf que tu essaies de dépasser ça et de revenir à quelque chose qui est l'émotion, de revenir à quelque chose qui est plus animal. Plus animal mais pas au sens, mais ça peut dépendre des pièces aussi parce que je sais qu'il y a des pièces très animales, mais au sens de...(hésites).

* DIANE : D'instinct, de primitif.

* SOPHIE : D'instinct. Oui. (Pause).

* DIANE : Est-ce qu'il y a un rapport avec cette bête-là en soi avec l'autre dont tu parlais tout à l'heure ?

* SOPHIE : Quel autre ?

* DIANE : L'autre qui est là dont tu parlais. L'autre qui est là, qui est plus que soi, qui est plus loin.

* SOPHIE : Oui, peut-être. Tu vois, elles se rejoignent parce que dans le fond elles partent toutes de toi, de moi tu sais. Mais l'instinct animal c'est quelque chose aussi, je ne m'éloigne pas là mais c'est quelque chose qui...quand l'instinct prend le dessus ou quand l'animal prend le dessus c'est très, très fort là et ce n'est pas une impulsion. C'est comme, ça domine et c'est dans ce sens-là qu'il rejoint l'autre qui n'est pas toi. Parce que l'autre domine, parce que c'est plus fort que toi, parce qu'il est fait d'instinct. Il est fait de plus d'intensités, de plus d'émotions, de plus de fleur de peau, de plus de...Je pense que c'est un petit peu dans ce sens-là.

* DIANE : Et dans le rapport à l'enfance, qu'est-ce qu'il y aurait là-dedans ?

* SOPHIE : Bien, l'enfance c'est l'instinct aussi. C'est l'instinct de survie, le désir, le tellement grand désir d'apprendre, de comprendre et de vivre toutes ses choses-là qui sont comme nouvelles. Tu sais c'est une espèce de soif l'enfance aussi tu sais : soif de tout là. C'est comme un animal lâché "lousse", qui a soif, qui a faim. Dans ce sens-là je pense. Puis tu sais, je dis ça en même temps et j'ai des images de trucs qui me viennent qui sont vraiment...C'est plus les dernières années, oui plus les dernières années, les derniers dix ans je dirais, plutôt que les premiers dix ans disons, que ça se développe mais c'est tout le côté plus féminin dans l'état d'authenticité. Parce que je pense qu'en début de carrière, disons j'étais plus animale dans cette recherche d'états ou de connexions et que plus ça va, sans que je planifie ça, mais plus ça va et plus les choses se nuancent, les choses se complexifient aussi. Il y a des couches qui s'accumulent de toutes sortes d'expériences de vie qui font que, disons par exemple une autre pièce d'Hugues que j'ai dansé. Une pièce très animale. Oui. Vraiment très animale on était quasiment toujours au plancher, tout plein de coudes, puis de têtes et de regards et je me sentais, quand dans les moments d'authenticité dans cette pièce-là, je me revois encore une fois sur scène...

* DIANE : J'étais dans la salle, je m'en souviens.

* SOPHIE : Je ne me sentais pas animale. Je me sentais une femme. Je me sentais vraiment une femme et je sentais toute l'espèce de...Une femme animale quand même, tu sais un oiseau. Une femme avec quelque chose de très éveillée et c'est peut-être à ce niveau-là que ça rentre dans quelque chose d'animal, au niveau de la sensualité. Oui. C'est là aussi que ça rejoint...C'est compliqué...parce que tu sais tu as la naïveté, l'enfance, l'animal, la femme, toutes ses couches-là et aussi la sexualité. C'est très la sensualité, la sexualité c'est souvent très présent aussi. Comme si c'était un éveil de ça aussi parce que tu es à fleur de peau, parce que c'est ton corps qui danse, parce que c'est ton cou qui est offert, parce que tu regardes l'autre dans les yeux et dans le rapport, même si ce n'est pas un rapport de séduction avec les autres, il y a quelque chose en toi qui s'éveille parce que c'est une intensité et parce qu'on est des animaux aussi. Ça fait que si je prends la pièce d'Hugues,

j'avais la sensation, une des fois, je revois une des fois entre autres que je l'ai dansée où est-ce que je me sentais "plugée" sur quelque chose, je sentais tout mon corps. Je sentais mes jambes. Je me sentais vraiment. Ce n'était même pas une question de se sentir beau ou pas beau. Je me sentais comme un être de chair. Je sentais que tout ce que je faisais physiquement, c'était extrêmement petit, avait, on le voyait, avait une portée. C'était un mot que j'étais en train de dire. Il n'y avait pas de superflu dans un sens. C'est que même si mon...disons que c'était ça le mouvement avec les bras mais que mon pied faisait un petit tressautement bien c'était super qu'il fasse un petit tressautement. Je ne le jugeais pas ou quoi. Tout cet éveil du corps. Un très grand éveil du corps, des sourcils, de la sensation. La sensation d'être tellement, tellement transparent et tellement, tellement...tu ne peux pas cacher. (Réfléchis).

* DIANE : Tu étais branchée sur quoi quand tu étais dans cet état-là cette fois-là ?

* SOPHIE : J'étais branchée sur une espèce d'animal en fait, pour contredire tout ce que j'ai dit (rires). Mais j'étais vraiment branchée sur je dirais quasiment une respiration, une façon de respirer. Tu sais j'étais branchée sur quelque chose comme ça tu sais. C'est quelque chose qui ne se décrit pas non plus vraiment très, très bien. Et je rentrais, et ça c'était facile...bien facile, c'était comme clair. Je pense que quand on te donne beaucoup de liberté, quand on te donne la confiance c'est plus facile pour moi. Quelque chose qui est difficile c'est comme avec Dominique où est-ce que je suis toujours jugée, critiquée et tout ça. Et ça je trouve ça dur. Mais quand on me donne carte blanche, presque là, c'est sûr que ce n'est pas carte blanche...

* DIANE : Dans l'interprétation.

* SOPHIE : Dans l'interprétation là, il y a quelque chose de vraiment le "fun" de rentrer. Ça je pourrais rentrer quasiment tout de suite dans un état dans cette pièce-là. Et des fois bon c'était plus travaillé, des fois ce n'était pas tout à fait juste, c'est sûr. Une fois j'avais les pantalons complètement ouverts. Mais là tu sais ouverts de ça à ça. Tu dances, tu essaies...

* DIANE : Genre aux fesses là !

* SOPHIE : Oui c'est ça. Tu sais que tu as une heure et que tu ne peux pas sortir de scène et même si tu sortais tu ne pourrais pas aller réparer ton pantalon là tu sais. Ça fait que tu vas danser les fesses à l'air et que tout le monde va le voir. C'était dans les "rushs" mais bon. Oui, c'est une sensation qui se situait ici.

* DIANE : Plus haut que le sternum.

- * SOPHIE : Je dirais que le coeur était là et qui fait que tu n'es pas...C'était un petit espace aussi. On était quatre puis il y a peut-être de ça aussi. On était vraiment en même temps mais on était dans un enclos aussi. Mais sur quoi j'étais "plugée" c'était ça. J'ai de la misère à le décrire.
- * DIANE : Mais tu dis on peut en même temps, tu sais quand tu parles de l'espace, comment cet espace-là a influencé ton état ?
- * SOPHIE : Oui, l'espace, la gestuelle, toute la gestuelle.
- * DIANE : Qu'est-ce qu'il y avait d'autre dans l'espace ?
- * SOPHIE : Bien dans l'espace, il y avait la lumière qui était très importante. À un moment donné il y avait un gros cercle de lumière et tu mets ta tête dans le cercle de lumière et c'est blanc. C'est comme une espèce de douche qui t'expose comme ça ne se peut plus. Tu es vraiment exposée tu sais. Ça fait que l'espace c'était un petit carré, ou un cercle...
- * DIANE : Un carré.
- * SOPHIE : On était à genoux, une assise, les autres étaient debout aussi il me semble.
- * DIANE : Est-ce que ça t'aidait à aller dans cet état-là particulièrement ?
- * SOPHIE : Bien, ça m'aidait à aller dans cet état-là, je ne sais pas si ça m'aidait à aller dans l'état mais c'est sûr que ça a aidé à cerner quel genre d'état. Oui, ça aidait à aller dans un état parce que, encore une fois, c'était assez narratif, assez explicite dans les couleurs. Il y avait quelque chose de...en même temps qu'il y avait beaucoup de liberté, tu sais dans quel univers tu es. Il n'y a pas d'ambiguïté par rapport à ça quoiqu'il peut toujours y en avoir. Dans ce sens-là ça peut...Je veux dire quand le chorégraphe sait où est-ce qu'il s'en va, je pense que ça aide beaucoup parce que s'il te donne des pistes, c'est sûr que c'est ton travail d'aller chercher, même si le chorégraphe ne te donne pas tout ce qu'il y a, d'aller chercher ça. Mais à un moment donné si le chorégraphe t'arrive avec des choses, une proposition d'univers, c'est comme un texte de théâtre que tu le sens. Quand tu l'as tu ne te demandes pas c'est quoi l'histoire. Et quand c'est bien écrit aussi, tu n'as pas à juger. Mais j'ai eu une production où est-ce que je peux dire que je pense que toutes les répétitions et tous les "shows" je n'ai jamais approché de rien d'authentique. J'ai hâï la faire je veux dire. J'ai hâï la faire à cause de ça aussi et je n'aurais jamais dû accepter de le faire mais c'était un travail avec, bon je sais que ça reste entre nous là.

Je veux dire, si je revois les critiques et tout ça je trouve ça nul. Et bon, j'essayais de ne pas juger de l'intérieur. J'essayais, je travaillais fort mais je me sentais "fake" mais du début de la première répétitions à la fin du dernier "show". J'essayais de me convaincre : « envoyes va sur scène, sort quelque chose ». Mais ça m'attristait beaucoup, beaucoup parce que je sortais de scène puis j'étais là oup ! C'était horrible, horrible, horrible. Je pense qu'on ne peut pas danser comme ça. On est mieux de faire autre chose. Alors ça aide beaucoup l'écriture du chorégraphe. Ça aurait quand même été mon rôle de trouver comment le danser et tout ça tu sais. Mais là je me battais contre trop de choses en moi pour pouvoir trouver quelque chose. Et je pense que quand tu es interprète qui aide, c'est d'avoir, pas nécessairement une relation d'intimité avec le chorégraphe ou le metteur en scène ou le répétiteur, les rapports peuvent être aussi vers plein de gens...mais d'avoir une connexion avec ces gens-là aussi. Qui aide. Tu n'es pas obligé de l'avoir mais je pense que si tu as une connexion avec le chorégraphe pour lequel tu travailles, qui est quand même une connexion qui peut être de haine là, mais quelque chose de fort, ça va beaucoup aussi t'enligner vers l'authenticité parce que tu partages quelque chose qui es vue. Tu n'es pas toujours dans le questionnement, en train de chercher. Il faut en quelque part que l'instinct prenne le dessus. Pour qu'il puisse prendre le dessus donc il faut qu'il y ait des connexions qui s'établissent librement entre le texte et toi, entre le chorégraphe et toi. Et ces connexions-là tu les travailles au début et à un moment donné elles deviennent de plus en plus...tu n'as plus besoin de les questionner. Tu as fait tout le questionnement et là tu peux toutes les vivre dans un sens. Je m'égare un peu là.

* DIANE : Non pas tout à fait. Tu as parlé de la transparence, qu'est-ce que tu ne peux pas camoufler ? Qu'est-ce que tu voudrais camoufler ? Qu'est-ce qui pourrais camoufler si tu n'étais pas dans l'authenticité ?

* SOPHIE : Moi, je peux camoufler bien des affaires. Camoufler, je pense que pour moi ça se traduit par : tu peux te cacher facilement derrière un paquet de choses mais il reste que l'habileté technique, ne serait-ce qu'un truc qui a marché une fois dans ta façon d'interpréter et qui devient comme une recette. Tu sais que tu peux utiliser et que ça "pogne", tu le sais.

* DIANE : Quand tu es dans l'état d'authenticité ?

* SOPHIE : Tu n'as pas ça. Tu ne peux pas. Tu ne vas pas là parce que ça a marché une fois mais ça ne peut marcher tout le temps. Ça ne peut pas être une recette mais c'est très, très facile de danser avec un paquet de petites recettes. Et je pense qu'on le fait tous parce qu'on en a besoin, parce que l'on est pas toujours authentique finalement. Mais quand ça arrive un état d'authenticité c'est que ses recettes-là n'ont plus aucune importance, n'ont plus aucune raison d'être donc tu ne peux pas te

cache derrière ses choses-là qui peuvent prendre le relais quand ça ne va pas. Puis, c'est comme si au contraire tu les tasses et c'est comme si wou! il y a quelque chose qui se fait de toi, de profondément toi et autre que toi en même temps tu sais, mais de quelque chose qui... Tantôt on disait ça aussi, tu ne peux pas arrêter ça tu sais. C'est quelque chose de très fort et qui peut-être va te faire révéler des choses qui sont dures pour toi à révéler. Mais tu ne pourras pas l'arrêter ce flot-là.

- * DIANE : Donc, quand ça t'arrive par exemple de sortir de l'état d'authenticité, qu'est-ce qui prend le relais ? Qu'est-ce qui fait que tu vas retrouver un état d'authenticité ? Est-ce que tu les prends ces recettes-là ? Vois-tu où je veux en venir ?
- * SOPHIE : Je ne suis pas sûre, je ne suis pas sûre. Je pense pas toujours, peut-être des fois. Mais il y a aussi quelque chose qui des fois si je rentre une seconde dans un état d'authenticité et après ça, il y a un espèce de calme qui peut s'installer ou entre deux moments d'authenticité.
- * DIANE : À quoi tu l'associes ce calme-là ?
- * SOPHIE : Bien c'est l'espèce de... parce qu'en quelque part c'est épuisant l'état d'authenticité. Tu sais il y a quelque chose qui est manifesté. Et là tout à coup tu retombes et wouu! Il y a des émanations encore que tu ressens de tout ça. Il y a un espèce de calme.
- * DIANE : De calme comment parce que tu es en train de bouger ?
- * SOPHIE : Le calme plus qui est encore dans la sensation mais c'est qui n'est pas vécu mais qui est aussi dans l'observation. Dans l'observation de ce que tu ressens et dans l'observation de ce qui se passe parce que tu es un peu en quelque part qui te sort puis, ça t'a fait perdre la carte. Sans la perdre là, mais ça fait perdre la carte un petit peu aussi. Puis, ça dépend des fois, ça dépend des genres comme tu disais l'autre jour, il y a toutes sortes de genres. Et oui, puis ça devient comme : « ah ! o.k. je plane un peu ! » Tu planes entre deux pics, ça fait qu'il n'y aura pas de deuxième pic. Puis je pense que même si tu n'es plus dans un état aussi intense d'authenticité, tu as quand même toutes les traces de ça qui font que ce que tu vis, même si tu n'es plus connecté, où est-ce que tout paraît autour, il y a quelque chose qui t'habite et qui a toutes les traces de ça. Et qui souvent d'ailleurs, et c'est pour ça aussi que le métier rentre. On est des interprètes, on vit des affaires et à un moment donné même les traces des moments d'authenticité sont là quasiment tout le temps. C'est peut-être un peu ça que je te parlais l'autre jour. Je me disais des fois : « ça ne se peut pas là ». Mais je sens que c'est souvent, souvent, souvent. C'est souvent aussi je pense, toutes les traces de ça qui font qu'il en reste encore. Et ce n'est pas tout

noir ou blanc, tu sais c'est la mémoire de ça. Et aussi la mémoire des sensations, la mémoire de...parce que ce n'est pas vrai que tu dances une fois tu es authentique et que l'autre fois tu es complètement pourrie ou complètement pas vraie. Je pense qu'il y a des états de grâce qui font que tu oublies, que tu arrives plus à oublier qu'une pomme est une pomme. Puis il y a tout les entre et il y a des moments où tu es carrément pourries. Ça arrive aussi. Tu es authentique là-dedans aussi (rires). C'est difficile. Je me rends compte que c'est difficile pour moi d'en parler avec des mots. Tu sais de mettre des mots là-dessus. J'ai l'impression que...

* DIANE : C'est ça le défi.

* SOPHIE : (Rires). Oui. J'ai l'impression de chercher beaucoup mes mots pour arriver à la bonne perception et ça prend comme dix mille mots pour exprimer une sensation et qu'ils ne sont même pas justes c'est dix mille mots-là dans le fond. Parce que c'est tellement aussi divers, c'est tellement délicat dans un sens. Je ne sais pas je ne finis pas un "show" en me disant que j'ai eu un moment d'authenticité. Ça fait que tu finis un "show" et tu dis : « ah ! c'était le fun. Ah ! ce bout-là, c'était super ».

* DIANE : Mais là c'est parce qu'on est centré là-dessus. Ça donne l'impression que tout ce qu'on veut savoir c'est l'authenticité mais ça n'exclut rien d'autre. Ça donne l'effet qu'il n'y a que ça.

* SOPHIE : Qu'il n'y a que ça oui. C'est sûr que ce sont des moments vraiment...des moments pour lesquels tu vis, pour lesquels tu dances. Et dans ta vie tu les recherches ses moments d'authenticité puis ils sont autres que dans la danse. Je sais que l'on parle de danse mais dans ta vie, tu vis pour ces moments-là aussi. Puis, tu es là aussi, plus tu vieillis je pense, plus tu réalises des choses, plus même ta vie, ce n'est plus juste les moments d'authenticité que tu recherches parce qu'à un moment donné aussi il y a une subtilité aussi. C'est très égoïste. Bien égoïste. Tu sais c'est comme je veux "tripper" en quelque part. Etre authentique. Pourquoi il faut être authentique ? Pour communiquer quelque chose mais parce que toi tu veux le sentir. Tu veux le vivre. Tu veux vivre la douleur que les gens ont quand ils vont se faire tuer à la guerre. Tu ne veux pas être là mais tu veux le vivre. Tu veux avoir cette chose-là en toi. Puis en danse c'est la même chose. Tu veux vivre tout ça, tu veux vivre ces sensations-là. Tu veux toucher les gens, tu veux communiquer avec eux et tu ne veux pas leur communiquer que tu as mangé du pain aux raisins ce matin. Tu veux communiquer les choses plus nobles ou plus animales. Les faire vibrer, les faire avancer comme être humain. Mais je ne sais pas, ce n'est pas juste ça aussi. Je pense que plus j'avance comme interprète aussi, plus ces espèces d'états de grâce se mélangent à une espèce de compréhension de l'univers de la pièce, de mon rôle dans cette pièce-là. Parce que pour moi les états de grâce sont peut-être

liés à quelque chose un peu d'une perte de conscience et que peut-être qu'ils se transforment tranquillement. Peut-être que c'est ça aussi où est-ce qu'ils se transforment où est-ce que c'est moins une perte de conscience. Je ne sais pas. Je dis n'importe quoi. Mais que c'est aussi peut-être de mettre en place tous les morceaux et que toi, parce que tu as plus de sagesse que quand tu as vingt ans, tu es capable d'être plus authentique d'une manière. Ou plus honnête dans tes rapports avec la pièce, dans ton rapport avec le public, dans ton rapport avec tes partenaires, ton rapport avec ton rôle. Comprends-tu ce que je veux dire ?

* DIANE : Oui.

* SOPHIE : Et je serais vraiment une interprète pourrie si je ne vivais que pour les moments d'authenticité parce que là ça serait juste vivre pour toi et pour ton petit bonbon.

* DIANE : Perte de conscience de quoi ?

* SOPHIE : Perte de conscience. Comme plonger en soi. Ça me fait penser à une visite chez la psy où est-ce que tout à coup tu parles, tu parles et c'est un flot continu et tu ne peux plus arrêter de parler. Et c'est tellement important ce que tu dis et tu réalises tellement de choses en les disant. Mais tu sais tu as ouvert une porte et ça sort, une rivière sort de là. C'était "pogné bien raide". Ça fait que c'est un peu ça cette perte de conscience-là, c'est que tu danses mais là tu as ouvert une porte et pffit ! ça t'anime. Ça t'anime. Puis c'est toi mais ce n'est pas toi. Je reviens toujours là-dessus (rires). C'est toi mais tout ce que tu as contenu parce qu'il faut vivre. Puis, c'est toute la rage que tu as en toi. C'est toute l'amour que tu as en toi ou c'est toute la tristesse que tu as en toi. C'est tout ça qui peut sortir. Mais pour avoir le moment d'authenticité il faut que ça sorte en respectant ce qui se passe. C'est sûr mais ça sort pareil. Parce que je pense tu peux être authentique mais être complètement à côté de la trac aussi. Si tu t'attaches trop aussi ou pas de la bonne façon. Il faut que tu réajustes tes affaires. Il faut que tu fasse woou !

* DIANE : Il y a des risques.

* SOPHIE : Il y a des risques d'associés à ça oui. La musique aussi peut être une autre source. La dernière pièce que j'ai dansée pour Dominique, je ne l'ai jamais dansée sur scène parce que je suis tombée enceinte d'Agathe. J'ai re-dansé pour elle mais c'était en création. Ah ! c'était "trippant". C'était vraiment, vraiment "trippant". Tout ce que je faisais avec mes pieds ça faisait argghhhh! C'était vraiment...J'étais en train de parler, de dire quelque chose tu sais, puis quand je partais là-dedans...On a fait des improvisations et des improvisations pour explorer et tout ça mais c'est comme si tu peux te fondre à la matière. La matière devient la

musique. Et de la même façon dans d'autres bouts dans cette pièce-là je me rappelle de...parce que les choix musicaux de cette chorégraphe sont très forts souvent. Puis souvent, la première fois que tu écoutes ça tu fais comme heugh! Bon elle prend souvent de la musique contemporaine. Et elle prend toutes sortes de musiques pour des essais, que jamais tu n'auras sur scène mais elle adore la musique. C'est vraiment pour elle une façon d'aborder la danse. C'est vraiment mêlé à son travail dès le départ. Et ça a une très, très grosse place. Alors à un moment donné je trouve que comme dans son travail à elle, cette pièce-là pour moi en répétition était vraiment une pièce formidable. C'était bien, bien le "fun" et je regrette bien gros de n'avoir jamais pu continuer. Mais je deviens autre parce que je deviens la musique. Parce que j'étais la musique. Ou bien parce que la musique que j'écoutais rentrais. Elle enlevait tout le "stock" et il restait juste la musique à l'intérieur. Et ton corps réagit avec la musique de la même façon : avec de la sensualité, avec toute la sensualité que toi tu as. Avec toute la nuance parce que la musique c'est tellement, ça peut être tellement nuancée, émotif ou pas.

* DIANE : Qu'est-ce qu'elle a enlevé du corps ?

* SOPHIE : Je ne sais pas. Qu'est-ce qu'elle enlevait ? Elle enlevait la tête (rires). Tu sais l'émotion de la musique même quand ce n'est pas une musique émotive comme telle...C'est comme si c'est des mots la musique. Mais des mots du coeur, des mots qui ne correspondent pas à des mots parlés. Et c'est comme elle enlevait tous les mots que tu as, les mots auxquels tu as mis un sens et qu'elle allait directement...C'est comme si tu parlais mais juste en sensations. Un peu dans ce sens-là. Puis c'est une autre façon d'être connectée à quelque chose parce que dans ce cas-là la musique n'était pas extérieure. Elle devient intérieure. Tu as vraiment la sensation toi d'être l'instrument que la musique utilise pour pouvoir parler. Et ton instrument, tu parles avec ta peau, avec tes gestes, avec ton regard. Tu sers de médium un peu.

* DIANE : Est-ce qu'elle t'a amenée aussi dans états d'authenticité ?

* SOPHIE : Oui. Tout à fait. Mais ça devient un état d'authenticité. Comme dans le cas de ce moment-là avec Dominique, l'état d'authenticité était beaucoup lié à l'état d'être capable d'oublier et d'être la musique.

* DIANE : D'oublier quoi ?

* SOPHIE : D'oublier tout ce que j'ai à contrôler. Mais tu sais tu ne l'oublies là mais ça aide parce que c'est encore la même chose, c'est tu sais tellement tout ce qu'il faut que tu contrôles que tu peux arriver à l'oublier juste parce qu'il est acquis, parce que tu vas avoir, tu n'as pas besoin toujours d'y penser tout le temps. Mais tu y penses et

c'est sûr que tu y penses tu sais parce que là tu as une diagonale à faire, là tu as une ligne droite, là tu sais que telle personne qui va arriver de derrière et tu ne l'auras pas vue. Il y a mille et une affaire. Ça fait que tu y penses mais ça devient comme un sous-texte tu sais, plutôt que le texte principal. Ouais. Je ne sais pas, puis aussi...Je ne sais pas j'ai souvent en te parlant des images de cette partie du corps dans le moment d'authenticité, le cou. Je pense que le fait, je ne sais pas pourquoi, c'est une sensation, je te parle d'une sensation, le fait d'exposer quelque chose tu sais. C'est comme si tu lèves le cou et si tu sens la lumière, c'est comme si tu exposes. Je ne sais pas c'est comme la chute du menton. J'ai des images de...je ne sais pas pourquoi je te dis ça. Mais c'est tout. C'est comme bien, bien important.

* DIANE : À quoi ça réfère le cou pour toi ?

* SOPHIE : À exposer je pense aussi. Je pense que le cou, tu sais quand c'est comme ça, tu captes, si j'exagère. Tandis que s'il y a quelque chose, même si tu ne mets pas la tête, qui est comme on dirait que ça ouvre le chemin à l'intérieur dans tous les sens. C'est comme si c'était la porte pour que les gens viennent te visiter. Là, tu as toute ta tête, tu as toute ton émotion, et là il faut que tu ouvres la porte à ça, pour que les gens viennent voir ça.

* DIANE : Comme la porte pour l'authenticité aussi ?

* SOPHIE : Oui. C'est peut-être pour ça que tu sais comme je parle de ça les sensations sont toujours ici. Comme tantôt quand je parlais de la pièce d'Hugues, je sentais que le point de connexion était ici. Alors, je ne sais pas il doit y avoir quelque chose chez moi qui fait que ça connecte ici pour se libérer. Un point vital.

* DIANE : Pourquoi ça se connecterait là ? Pour toi.

* SOPHIE : Pour moi là mais c'est ça. Tu sais si tu dis n'importe quel chakra, si je ne rentre pas là-dedans...mais je rentre dedans mais c'est comme la porte du moi. La porte de l'émotion. La porte pas tant de l'émotion que du moi. Du moi qui n'est pas nécessairement moi.

* DIANE : Quand tu es dans l'expérience d'authenticité tu as une sensation particulière à ce niveau-là ?

* SOPHIE : Oui, j'ai une sensation de vraiment d'offrande, d'ouverture, d'offrande, de sensibilité aussi. J'ai l'impression que la musique me touche, que la lumière me touche là, que...(longue hésitation).

* DIANE : On peut arrêter là. Ça fait une heure et demie.

ANNEXE V

ENTREVUE AVEC JO LECHAY

* DIANE : Alors tu parlais de la vulnérabilité de votre travail.

* JO : Ah, oui. C'est que l'état d'authenticité, pour y arriver, pour que ce soit vrai et profond, ce qu'on cherche c'est d'être dans un état de vulnérabilité, où l'on n'est pas en contrôle. On ne peut pas le contrôler. On a des mouvements, on a le texte, on a la chanson, on a notre chorégraphie, mais à l'intérieur de ça il faut que l'on soit totalement ouvert à ce qui arrive, qui pourrait être dirigé mais pas contrôlé. Dans le sens que si je donne une consigne qui est irrésistible, quelque chose à faire dans une pièce ou une partie d'une chorégraphie, je peux me mettre sur la falaise, sur le bord de la falaise mais en sautant je ne sais pas exactement ce qui va arriver. Et ça c'est un moment où l'on est totalement vulnérable, mais on sait qu'on a sauté de la falaise et non pas devant un camion sur la rue. C'est vraiment un choix de sauter de la falaise et pas de faire quelque chose d'autre. Et c'est une falaise spécifique, il y en a beaucoup dans le monde mais moi je peux choisir cette falaise à Hawaï. Mais une place très spécifique. C'est une métaphore. Mais je pense que c'est quelque chose de très, très important dans ce moment.

* DIANE : La vulnérabilité.

* JO : Exact, oui, qui nous donne un grand pouvoir. (Pause et réfléchis).

* DIANE : C'est quoi ce rapport-là de vulnérabilité et pouvoir ?

* JO : C'est le pouvoir d'être dans un état d'authenticité et que...

* DIANE : Pouvoir dans un sens de contrôle ou...?

* JO : Non pas de contrôle. Ce n'est pas contrôlé, c'est dirigé. Ça c'est vraiment une différence importante. Je sais quelle langue je vais parler mais je ne sais pas ce que je vais dire ou je sais ce que je veux dire mais je ne sais pas quel langue, c'est plutôt

ça. Je sais ce que je veux dire mais je ne sais pas comment ça va sortir même si je me donne une consigne très spécifique. Comme si dans un moment donné je vais pousser, pousser le mur et je pousse à partir de mon sein gauche. Je pousse avec ça. C'est très spécifique ce que je fais mais je suis toujours dans l'état de pouvoir mais ce n'est pas que je contrôle le texte ou le mouvement que je fais pendant que je pousse le mur avec mon sein. Est-ce que c'est clair ?

* DIANE : Oui.

* JO : Si le mouvement est disons une arabesque ou des pirouettes ou quelque chose chorégraphique mais que mon but est de pousser le mur avec mon sein gauche c'est ça mon point de focus pas la technique de faire les pirouettes. Donc je suis toujours...je ne sais pas si je vais réussir à faire mes pirouettes mais je sais que je vais réussir dans l'action de pousser le mur. Et dans le sens que, dans le fait que mon focus n'est pas sur la technique de faire les pirouettes, je vais le faire.

* DIANE : Et ça va marcher.

* JO : Ça va marcher parce que je suis branchée mais je ne suis pas obsédée par la technique, j'ai quelque chose de plus important à faire. Il y a une superbe histoire, je ne sais pas si je t'ai donné l'histoire du pianiste qui joue, en fait c'était un professeur d'Eugene, qui lui a donné cette danse, comme cette façon de voir son professeur de piano qui joue «tatatata bip !». Il y a une note très haute qu'il doit à chaque fois toucher : «tatatata bip !». Et il arrive à le faire tout le temps et le professeur dit : «oui, tu y arrives tout le temps mais c'est plate. ! Ce n'est pas la musique c'est la technique, la mécanique. Il n'y a rien qui chante, il n'y a rien qui sort de ça, ça ne dit rien. Il faut que tu prennes le risque «tatatata ahhhh !», «tatatata booop !» une fois sur dix, tu vas l'avoir mais ça être magnifique parce que tu as pris le risque de manquer au lieu de contrôler et de toujours l'avoir, toujours y arriver. Tu prends le risque, peut-être que tu n'y arriveras pas mais quand tu vas y arriver ça va être super ! ».

* DIANE : Et le risque pour toi est un élément des états d'authenticité, cette prise de risques là ?

* JO : Je pense que ça fait partie de...

* DIANE : Est-ce que c'est quelque chose que tu conscientises : là je vais prendre un risque ?

* JO : Non, non. Mais dans le fait que tu te donnes un chemin et ce que tu veux le plus et l'action que tu vas faire, pousser le mur avec le sein ou simplement que tu le

sens comme une grande énergie aux viscères qui brûle, qui brûle, qui brûle et c'est ça qui te lance dans l'action, dans le mouvement. Donc quelque chose de physique et non pas de mental ou «imagistique» ou verbal même. Tu sais tout ça mais tu ne sais pas comment ça va sortir. Mais ton focus est là-dedans et c'est ça qui te lance dans le mouvement, pas : « o.k. maintenant je dois monter le bras gauche, le bras droit sur trois comptes et à côté sur le quatrième compte, le pied... ». Compter c'est la mort. Vraiment, ça garde toujours le mouvement dans la tête. Le corps bouge mais il n'y a rien d'actif dans le corps.

* DIANE : Il n'y a pas de connexion.

* JO : Non. Tu es toujours dans ta tête : «1-2-3, 1-2-3, 1-2-3». Ce n'est pas qu'on ne peut pas compter au début mais finalement pour les représentations, il ne faut pas compter, il faut être dans le souffle, dans la respiration, dans l'énergie du mouvement et pas dans le mental, pas dans l'intellectuel ou la mécanique.

* DIANE : Même si l'énergie du mouvement est calme, qu'elle soit calme ou qu'elle soit...c'est pareil ?

* JO : Oui. C'est un différent centre, c'est une différente énergie. Le centre ça pourrait être juste une sensation à l'épaule qui est très douce, ce n'est pas nécessaire que ce soit « arrggh ! ». Mais ce n'est pas intellectuel.

* DIANE : C'est physique.

* JO : C'est physique ou c'est dans les choix d'actions, les choix que tu fais à l'avance et une fois sur scène, c'est fort possible que les choix que tu as fait à l'avance vont disparaître et tu te retrouves avec quelque chose d'autre. Et ça pourrait être que le physique. Le travail, ce qu'on fait c'est vraiment de se mettre dans un état altéré, un état de...altéré où on ne peut pas contrôler mais on peut quand même diriger notre...Ce n'est pas qu'on devient comme folle (rires).

* DIANE : Et altéré ça veut dire quoi pour toi ? Je m'en doute mais je veux que tu me le dises (rires).

* JO : Tu sais que les ondes du cerveau, il y a plusieurs niveaux et sur le rationnel, comment on vit notre vie, je dois acheter du pain, je dois faire le lit, je parle avec toi maintenant...Mais quand on regarde un film, disons, ou nous sommes en train de lire quelque chose importante et fascinante et le téléphone sonne, ça brise ton...On est dans un état altéré quand on regarde un film. Quand je lis quelque chose, un roman ou quelque chose où je suis vraiment dans le monde du roman et que je suis dans l'autobus, quand l'autobus arrête à mon arrêt c'est un choc. Ça me dérange beaucoup

parce que je suis ça déchire, ça me déchire entre deux mondes. Donc c'est l'état où l'on est tellement "focusé" sur quelque chose, on est tellement dedans que tout ce qui arrive autour n'est pas là. Sauf que quand tu es sur scène, tu es conscient de tout ça mais ton focus est le plus important. Mais oui, si une lampe tombe ou quelque chose, tu le sais, ça va déranger ton état ou tu vas l'utiliser pour, comme je t'ai dit l'autre fois avec le technicien, tu vas l'avaler et l'utiliser. Donc, quand je dis dirigé, ça veut dire que je sais que quand j'arrive, je suis dans mon roman, je sais que quand j'arrive à Bernard je dois sortir. Je suis assez consciente que je suis rendue à Bernard et il faut que je descende, faut que je tire la corde. Même si je suis là, je sais quand.

* DIANE : Donc, il y a un niveau de plus, d'ajouter par le fait d'être aussi sur scène.

* JO : Tu as aussi des responsabilités, tu as aussi le cadre de la pièce, de la chorégraphie, du texte et tout ça, de la scène, du costume et tout ça et ce n'est pas que tu n'es pas conscient de tout ça. Dans "Zéro absolu", il fallait que je change de costumes mille fois ! (Rires). Ça été la chose la plus difficile à apprendre et j'haïssais les costumes, les lumières...pour moi la danse était le mouvement, la danse. Mais dans cette pièce, j'avais toujours à changer les détails, le costume au complet, les bottes, les gants, les bijoux et tout ça en dansant et en parlant au public, en chantant. Et en même temps, pendant que je faisais ça, il fallait que je...Et tout était chorégraphié : je savais que je prends la chemise avec ma main gauche, puis ma main droite et après je fais ça...Tout était chorégraphié, chaque mouvement était répété, répété, répété pour que ce soit tellement naturel et pour que ce ne soit pas nécessaire que j'y pense. Mais je devais être quand même consciente que je devais prendre ma botte à ce moment, je dois la mettre, je dois....C'était vraiment une horreur !

* DIANE : Et comment tu y es arrivé donc ?

* JO : Par la répétition, la pratique.

* DIANE : Et avec l'état d'authenticité.

* JO : Oui, c'est ça. Ça devient, quand finalement en spectacle, ça c'était devenu tellement naturel que je n'avais plus besoin de penser à ça. J'étais dans mon personnage et si le personnage voulait la personne à la troisième rangée parce qu'elle porte un chapeau que je n'aime pas ou je ne sais pas, c'est ça que je faisais pendant que mon corps faisait l'action, la chorégraphie. Et le texte sortait de ma bouche et il sortait avec une implication parce que je voulais convaincre le public que, dans l'histoire de la pièce, le personnage avait des buts et des besoins et c'était ça le travail de la comédienne.

- * DIANE : Et pendant que tu faisais ça tu ne pensais pas aux mots que tu avais à dire ou aux choses que tu avais à faire ?
- * JO : Non, non, tu ne peux pas. Tu ne penses pas quand tu dances, tu ne penses pas à chaque mouvement, tu ne peux pas. C'est pour ça qu'il y a des répétitions.
- * DIANE : Et le travail avec l'état d'authenticité il apparaît quand dans ton processus ? À la fin, avant d'arriver sur scène ou tout au long ou le temps que tu apprennes cette complexité de mouvements, chanter, bouger, enlever les vêtements ? Dès le début tu as déjà du travail sur...
- * JO : (Réfléchis).
- * DIANE : Ça s'intègre comment ?
- * JO : Oui, souvent c'est comme ça : on trouve les mouvements, rentrer dedans. Et on trouve les mouvements parce qu'on est dans cet état de compression, de focus. Mais des répétitions pratiques : comment mettre les souliers ? comment prendre le verre ? je savais que je devais mettre le verre avec la poignée vers l'extérieur pour que je puisse faire ça, pour que je puisse faire ça, que je puisse faire ça (démontre). Que ça devienne si naturel que quand je suis dans autre chose mon corps sait quoi faire. Mais ça c'était des répétitions pratiques. On a fait ça mille fois juste que ça devienne si naturel et si facile qu'on a pas besoin de penser. Tu ne penses pas, quand tu mets les bottes de ton enfant, tu ne penses pas à : « maintenant je dois prendre le lacet, l'autre lacet », tu le fais pendant que tu lui parles.
- * DIANE : Donc, il y a une inscription de mémoire dans le corps ?
- * JO : Oui, c'est pour ça la répétition en danse, en chant, en n'importe quoi. Les choses pratiques comme ça... Comme je te l'ai dit la dernière fois, c'est cette pièce où on a été critiqué parce qu'il disait que c'était improvisé.
- * DIANE : (Rires).
- * JO : Parce que c'était tellement naturel, ça avait l'air naturel. Mais ça c'est à force de millions d'heures de travail (rires). Si tu dois penser à ça, tu ne peux pas rester dans ton authenticité parce que c'est faux, si tu penses à comment je vais prendre le verre. Mais en même temps, quand quelque chose arrive sur scène... Je me rappelle un moment où Nicole... tu la connais ?
- * DIANE : Oui.

* JO : Elle fait du son puis elle était ma personne au son. J'avais une machine, c'était une radio du XXⁱè siècle et c'était une machine où je devais mettre des jetons dans un trou et ça commençait le son. Et quand je l'enlevais, le son arrêta. Et Nicole était là à la régie et je mets le jeton, le son et à la fin de la chanson je l'enlève et le son continue. Oh, oh ! Je n'ai pas pensé à ce qu'elle va faire mais j'étais tellement dans mon personnage que j'ai donné un coup sur la machine et Nicole a coupé le son. Et après, elle a dit qu'elle attendait que je fasse quelque chose parce que coupé le son après, si je n'avais rien fait ça aurait été clair que ce n'était pas la boîte qui faisait le son, c'est autre chose. Ça c'est aussi un moment très authentique parce que quelque chose est arrivée... Il faut aussi être présente à ces accidents qui arrivent. Une autre fois avec mon éclairagiste, on était à Peterborough. C'était un des premiers spectacles de cette pièce "Zéro absolu". Et après l'entracte il était supposé de mettre un banc sur scène. J'arrive avec mon costume incroyable et j'arrive je suis supposée de ...c'est comme j'étais devant le vrai public, puis j'arrive dans ma loge et je suis supposée de tomber sur le banc. Mais je suis là et je vois que le banc n'est pas là mais je l'ai vu en arrière-scène, hors-scène. Donc ce que j'ai fait, tout a commencé, la musique a commencé, le rideau était ouvert, j'ai traversé la scène et j'ai pris le banc puis je l'ai mis sur scène et j'ai continué. Mais c'était aussi dans le personnage parce que même avant que l'on soit sur scène il faut que tu sois...

* DIANE : Donc tu étais déjà dans un état d'authenticité ?

* JO : C'est ça, tu es déjà dans ton personnage. Qu'est-ce que le personnage va faire ? « Mon Dieu, le banc n'est pas là. I'm going to go and get it ! et tatata... » et tu le fais. Et puis après l'éclairagiste est venu dans la loge et puis, sur ses genoux... C'était drôle.

* DIANE : Et ça, ça ne t'a pas fait sortir de l'état et de revenir ?

* JO : Pas vraiment, pas vraiment. C'est comme ça devient un défi. Et tu réalises qu'il y a quelque chose qui n'est pas là et qu'est-ce qu'on va faire ? Parce que le banc était absolument nécessaire. C'était le centre de la pièce. C'était le banc qui faisait beaucoup de choses et je dansais avec. Mais si je n'avais pas été là, dans mon personnage, qu'est-ce que je...tu fais quoi ? Le public attend, je n'ai pas le temps d'aller autour ou d'appeler l'éclairagiste. Il faut trouver une solution. Et le fait que tu es vraiment dans ton personnage, ça arrive. C'est comme quand j'ai frappé la radio.

* DIANE : C'est l'effet de l'état d'authenticité qui t'amène à trouver de bonnes solutions ?

* JO : Oui, parce que je croyais que la musique venait de là. Je savais que...

* DIANE : Tu y croyais ?

* JO : Bien je savais que c'était Nicole mais sur scène il fallait que oui...Mais je savais que...oups ça n'a pas marché il faut que tu...

* DIANE : Mais tu arrives à y croire ?

* JO : Oui. Oui, il faut.

* DIANE : Il faut oui ?

* JO : Oui. (Réfléchis).

* DIANE : Pourquoi ?

* JO : Parce que sinon c'est pas authentique (rires).

* DIANE : Veux-tu en parler ? (Rires).

* JO : C'est parce que ça fait partie de cette situation où tu es dans un environnement ou dans, ce n'est pas juste intérieur, c'est intérieur mais ça c'est autre chose dont on a discuté hier c'est que tout est en relation. Toute l'authenticité c'est toujours en relation avec quelque chose d'autre. Ça pourrait être quelque chose d'autre dans toi-même mais c'est toujours relation. Donc, avec ça j'étais en relation avec la radio, il n'y avait pas d'autre choix. Oui, je croyais que la musique venait de là, puis le public croit que la musique vient de là. Je sais que dans l'histoire la musique vient de là donc si ça ne marche il faut quelque chose avec : «pourquoi tu ne marches pas ?». Mais ça a passé tellement vite et puis Nicole a dit : « je savais que...j'attendais que tu...».

* DIANE : Tu étais dans quel, j'ai envie de dire dans quel état d'authenticité, quand il y a eu cet accident avec la machine à cassette, avec la musique ?

* JO : Ça a passé tellement vite. Tu es dans ton texte, tu es dans ton...je ne me rappelle plus de quoi je parlais en ce moment. Je pense que j'étais sur mon banc et la radio était là mais je ne sais pas. C'est comme c'est arrivé, le public ne savait même pas qu'il y avait un problème. Ça a passé tellement vite que je n'ai pas manqué un mot parce que le focus est là. Ça arrive et tu fais quelque chose et pouf !

* DIANE : Et tu continues après ?

- * JO : Oui, tu dois continuer. Mais c'est comme les patineurs, s'ils tombent, ils se relèvent tout de suite et ils recommencent ou ils continuent. Il ne faut pas rester avec l'accident.

- * DIANE : Si tu dis que l'état d'authenticité est toujours en relation avec quelque chose d'autre et que tu n'as pas d'objet, tout ça, sur scène tu es en relation avec quoi ?

- * JO : Le public toujours. Le plancher. Tu as les éclairages, tu as ton texte, ton mouvement, tu as toi-même.

- * DIANE : C'est quoi cette relation ?

- * JO : (Réfléchis). Tu n'es jamais seule. Tu n'es jamais seule. Ça pourrait être une relation entre le sein gauche et le pied droit. C'est comme...ou entre les viscères et l'œil gauche. Mais sur scène, il y a toujours un public, l'arrière-scène, il y a toujours des choses avec lesquelles on peut jouer.

- * DIANE : Ce n'est pas un état qui t'amène dans un isolement.

- * JO : Non, non. Dans une place vulnérable oui. Mais vulnérable pas dans le sens d'être victime. Vulnérable dans le sens d'être très sensible à tout ce qui arrive et très sensible à ce que tu veux faire et très sensible à ton chemin. Surtout à ce que tu veux faire, de quoi tu es affamée, de quoi tu dois. Mais pour arriver à une place où tu ne contrôle pas, il faut que tu sois vulnérable parce que le contrôle c'est l'inverse. En réalité, quand tu contrôles tu es plus vulnérable que quand tu es vulnérable. C'est comme le jeu d'aikido, je pense que je t'en ai parlé, ils font quelque chose où tu prends le bras et tu le gardes rigide. C'est comme : « je suis forte » et l'autre personne essaie de plier le bras. Puis quand le bras est rigide c'est facile de le plier parce que c'est rigide, ça brise, ça casse. Mais quand c'est relâché avec une énergie qui passe à travers, il ne peut pas le plier. C'est comme il y a une énergie qui passe à travers qui est plus forte même si toi tu es relâchée. C'est incroyable ça. C'est vraiment une leçon très importante pour moi. Tu es plus forte quand tu n'es pas rigide. Donc, c'est toujours la différence entre le contrôle, je contrôle, ou je dirige mon énergie, je sais qui je suis, je sais où je vais et ça ouvre le passage.

- * DIANE : As-tu d'autres expériences d'état d'authenticité qui te sont revenues ? Parce que tu as dû en avoir beaucoup toi, dans ta longue carrière avec Eugene (rires).

* JO : (Rires). Sans doute il y avait d'autres mais je me rappelle, je pense que je te l'ai dit, j'ai relu mon journal, mais je pense que j'ai parlé de ça la semaine dernière quand j'ai fait l'amour avec la chaise, puis on a fait aussi la même chose avec la terre, avec la terre, le sable. Où tu crois, tu crois avec tout ton corps et tout ton cœur que vraiment tu fais l'amour avec la terre ou avec la chaise. Quand tu y crois totalement tu es dans un état d'authenticité puis c'est ça l'état que l'on cherche comme interprète où tu crois totalement en ce que tu veux. Il y a aussi, je ne sais pas si les exemples t'aident ou non...

* DIANE : Oui.

* JO : L'idée de Othello et Desdémone. Si Othello en vérité tue Desdémone chaque soir, avec ses mains autour de sa gorge, s'il tue ça coûte beaucoup en comédiens. Il faut trouver beaucoup d'actrices, à chaque soir, une autre personne. Il doit la tuer avec tout, tout dans son être sauf ses doigts. Il faut croire qu'il veut la tuer mais les doigts ne le font pas. Donc il y a toujours ce contrôle entre guillemets, cette résistance ou cette contrainte où les doigts ne ferment pas sur la gorge. Mais à part il faut que tu crois totalement en ce que tu fais ou ce que tu veux. Je sais que ça m'arrive aussi en peinture souvent, mais ça c'est autre chose. C'est que ce n'est pas juste une performance, tous les arts c'est la même chose, ce n'est pas différent. C'est de trouver un focus accru, un besoin qui est tellement prenant que ça t'amène dans une rivière qui est dirigée. La rivière n'est pas, sauf pour les inondations, mais normalement la rivière suit son chemin. Donc, si Othello doit tuer Desdémone il ne va pas tuer quelqu'un d'autre, il va tuer cette personne-là. Pour le moment, je suis tellement ailleurs dans ma vie (rises). On a fait beaucoup d'exercices pour atteindre l'état d'authenticité ou les états altérés. Et c'était surtout des exercices physiques ou souvent des exercices totalement physiques pour dé-balancer, déséquilibrer notre vie quotidienne, notre vie rationnelle. Et puis une fois rendue là, on a fait des recherches. Ça c'est dans les préparations mais c'est la même chose. Mais pas exactement parce que dans les recherches souvent, je me mets dans un état tellement vulnérable que comme je ne pouvais pas rester debout, je commençais à pleurer. C'était dans la recherche, on a poussé très, très, très loin. Sur scène on fait de la respiration, de l'hyperventilation, ce qu'on a fait dans le stage, puis ça te met dans une place où tu ne peux pas contrôler, tu ne peux pas, mais si tu vas sur scène tu peux te préparer si tu as une scène à faire, une partie à faire qui est très haute dans l'énergie. Mais si tu le fais avant, ou tu le fais sur scène et la scène est calme, l'action est calme ça ne va pas te servir, ça te lance dans une chose, dans un chemin qui n'est pas pertinent. Et aussi tu ne peux pas faire à cent pour cent l'hyperventilation avant d'aller sur scène parce qu'en fait tu ne peux pas diriger même quand tu es dans un état trop violent. Donc, des fois tu vas plus loin avant pour savoir c'est quoi et sur scène tu vas un peu moins loin pour être capable de faire la chorégraphie. Parce qu'il y a des états où tu ne pourrais pas faire la

chorégraphie parce que tu es trop énervée, trop activée et si tu dois faire un équilibre sur un pied c'est impossible. Il faut que ça soit pertinent.

* DIANE : Est-ce que tu considères que ce sont quand même des états d'authenticité ou ça s'appelle autre chose ?

* JO : Comme je t'ai dit la dernière fois, on aime pas le mot "état" parce que c'est trop statique, c'est trop constant. Qu'est-ce que j'ai dit la dernière fois ?

* DIANE : Action.

* JO : Une action d'authenticité ou un mouvement d'authenticité ou un être authentique. Mais un état, oui c'est un état mais ce n'est pas un état dans le sens que ça reste sur un niveau. Tu es dans un état altéré, dans une conscience, conscience altérée.

* DIANE : Parles-moi en de la conscience.

* JO : Tu poses des questions difficiles (rires).

* DIANE : Je veux te faire parler (rires). Qu'est-ce que c'est que cette conscience dans l'authenticité, à l'intérieur de l'expérience de l'authenticité ?

* JO : Je dirais que c'est une ouverture. C'est une ouverture mais...je dis toujours mais...Il y a une ouverture où tu peux trouver ton chemin spécifique. Mais sans l'ouverture, sans te mettre dans une place ouverte et prête à tout tu ne peux pas trouver le chemin, le chemin authentique. Et il y en a plusieurs puis un soir ça va être un chemin et un soir ça va être un autre mais tu ne le trouves pas sans que tu sois "groundée" et ouverte. Sinon tu arrives et tu te dis : « o.k. je vais faire ça et ça et ça » et c'est trop contrôlé surtout, c'est trop planifié.

* DIANE : Ouverte comment ? Ouverte par quoi ? Je te vois, je comprends mais...

* JO : Un mot ?

* DIANE : Des mots. Dans ton corps, comment...?

* JO : Oui.

* DIANE : Dans ta tête ?

* JO : C'est comme un grande respiration où tu laisses rentrer toutes les possibilités et il y a la lumière qui arrive. Et ça pourrait être simplement physique. Ce qui est important c'est que ce ne sont pas justes les actions verbales ou ça pourrait : tu as un mouvement à faire, tu fais le mouvement et tu te demandes d'où vient ce mouvement dans mon corps. Ça vient de mon nombril. Tu as trouvé la place, ça pourrait être juste ça. Le moment vient de là et ça pourrait être assez.

* DIANE : Ça c'est un élément de la conscience dont tu parlais ?

* JO : Oui, de la conscience physique mais aussi ça prend un esprit qui est encore vulnérable. Qui est ouvert, qui est disponible. Moi je pense que c'est un bon mot disponible. Il faut que tu sois disponible à ce que tu veux mais aussi à tout ce qui arrive. C'est comme si quelque chose arrive de drôle, de spécial ou un accident il faut que tu sois disponible à "dealer" avec parce que tu es dans ton action, tu es dans ton chemin.

* DIANE : Et comment tu fais ça te rendre disponible ?

* JO : (Rires et réfléchis). Je le sens mais je ne sais pas comment le dire. Physiquement je pense que tu baisses ton centre de gravité, tu te "ground", tu te centres. C'est vraiment une action de centralisation. Et l'ouverture. Tu prends une respiration. C'est presque, du moins comment je le sens maintenant, c'est comme le moment avant que tu t'endormes. Comme il y a une relaxation, une ouverture, tu te laisses aller.

* DIANE : Un abandon.

* JO : Un abandon, oui.

* DIANE : Qu'est-ce que tu te dis pour arriver à ça avant de...? À quoi tu penses ? Qu'est-ce qui t'habites ?

* JO : Let's go (rires). Oui, il faut que tu te vides pour être capable de te remplir. Donc c'est une espèce de vider pour remplir. Comme quand on a fait de l'aikido à Hawaï, je ne sais pas ici mais à Hawaï tu laisses tes souliers à l'extérieur de la salle et pointés vers l'extérieur. Ça veut dire que tu laisses toute ta vie extérieure dehors. Tu vas la reprendre quand tu vas quitter mais quand tu rentres, tout tes problèmes, toute ta vie ça disparaît et puis tu rentres vide ou propre ou nettoyée. Prête à ce qui va arriver. C'est aussi un état de préparation, d'être prêt. Je suis prête, je ne sais pas ce qui va arriver mais je sais que je vais sauter de cette falaise. Ou devant un spectacle, juste le moment avant, c'est comme mes mots sont là, les chansons sont là, mon personnage est là, je sais qui je suis, je sais ce que je veux...« arrrgh ! ». I

don't know how to put that on words. Tu te centres, tu prends un moment pour te centrer, pour remettre tes énergies et tu y vas. C'est comme tu ramasses toute tes énergies. On a parlé beaucoup d'un cercle d'énergie. C'est comme l'énergie qui passe à travers le corps, entre toi et le public, entre toi et les acteurs, entre toi et...il y a toujours un lien, toujours une relation avec d'autres. C'est ça dont on parle quand on parle de relations. Il y a des liens, une énergie, oui. Comme je t'ai dit l'autre fois avec l'étudiante qui a dansé avec la colonne, pour elle c'était quelque chose de réelle. Et c'est ça qu'il faut chercher. La tasse ce n'est pas juste...C'est quelque chose d'important. C'est important comment je la met là. Je ne peux pas juste la prendre n'importe comment. Et, étant donné qu'il y a un public ici, si je la prend avec ma main gauche, ça va peut-être couvrir : « o.k. il faut que je la prenne avec ma main droite... ». Il y a tout ces choses techniques qui doivent être pratiquées, qui doivent être répétées et qui doivent devenir automatiques. Mais la tasse doit avoir une signification à part d'être juste quelque chose qui m'aide à faire mon spectacle. Et c'est que l'on oublie souvent dans la vie. J'ai eu un professeur de danse, un chorégraphe, puis il nous a demandé de décrire...c'était à New York, il y avait le métro et deux rues avant son studio, puis un jour elle nous demande de nous nommer tous les magasins sur la rue. Personne n'a été capable, personne. Parce qu'on ne voyait pas. On a traversé cette rue...

* DIANE : Des milliers de fois.

* JO : Oui, c'est ça. C'est ça. Oui on est dans notre...mais en même temps c'est comme on est pas ouvert à voir d'autres choses qui font partie de notre existence.

* DIANE : Donc ça ce n'est pas une expérience d'authenticité, quand vous marchiez des milliers de fois dans cette rue.

* JO : Non. Ça pourrait être que c'est possible que je suis tellement dans mon, ça m'est arrivé aussi ici à Montréal, je me suis cassée le poignet parce que j'ai traversé la rue et je pensais à mes cassettes pour une danse et la musique. J'étais vraiment dans mon travail, je m'en allais au studio pour travailler. J'ai traversé la rue et je n'ai pas vu le taxi. Puis j'ai fait ça et...j'étais dans un état...

* DIANE : C'est dangereux pour toi d'être dans la rue ! (rires).

* JO : (Rires). Oui, des fois oui. Exact. Oui. Je pense que souvent les accidents arrivent quand on ne voit pas où l'on est. Oui. La même chose quand j'ai cassé mon bras et le pouce. Toujours sur le gauche, c'est drôle hein ! Je suis gauchère.

* DIANE : C'est symbolique peut-être !

- * JO : (Rires). Mais je courrais parce que j'avais quelque chose à faire le soir et j'étais en retard et tatatata ! Puis j'ai vu un accident d'auto. Je n'étais pas avec ce que je faisais. Mais j'étais dans un état "focusé" sur la mauvaise chose.
- * DIANE : Est-ce du même type ? Parce que là ça me semble être un peu la même chose mais un peu différent.
- * JO : Dangereux. Non ça ne m'est jamais arrivé sur scène.
- * DIANE : Parce que tu peux tomber en bas de la chaise ou...
- * JO : Non, non, non.
- * DIANE : Alors ce n'est pas la même chose ?
- * JO : Ce n'est pas la même chose.
- * DIANE : Ce n'est pas la même authenticité, le même état ?
- * JO : Je pense que c'est le même état mais le but est différent. Mon but était d'aller chez moi, changer mes vêtements et aller.
- * DIANE : Donc, dans l'action d'être sur scène ?
- * JO : Tu sais ce que tu dois faire, tu dois aller...mais aussi tu es consciente que tu es devant un public, qu'il y a une scène, que tu as beaucoup répété ça. Peut-être que ce n'est pas la même chose, je ne sais pas. Mais c'est certain que peut-être j'étais distraite ce qui est autre chose. Mais quand on est distrait c'est parce que tu es "focusée" sur quelque chose d'autre. Oui, je pense que c'est l'autre côté de la médaille c'est que ça pourrait être aussi dangereux si...hum!
- * DIANE : Et ça ne t'est jamais arrivé sur scène ? Il ne t'est pas arrivé d'accident important parce que tu étais trop absorbée dans ton focus ?
- * JO : Non. Non.
- * DIANE : Donc, il y a autre chose là-dedans. Le fait que ce soit sur scène, il y a autre chose dans cette idée de focus- là, parce que ce n'est pas du stress. Ce n'est pas pareil ?
- * JO : C'est intéressant ça.

* DIANE : Tu as amené quelque chose de...

* JO : Je pense que souvent les accidents arrivent quand la personne est branchée sur autre chose, il ne fait pas attention à ce qu'il fait. Mais là, sur scène, on fait surtout attention à ce que l'on fait. Tu es même hyper-attentif, comme quand la machine n'a pas marché ou quand la personne est sortie de la salle, tu te branches là-dessus mais tu es tellement dans ton chemin que tu l'utilises. Je pense que je te l'ai dit la dernière fois, la leçon que Eugene a essayé de me donner pendant des années. Ça m'a pris des années à l'apprendre : c'est que chaque accident ou erreur sur scène c'est une opportunité. Tu l'absorbes et tu l'utilises au lieu de dire : « j'ai mal fait ça ». Non, tu l'utilises, tu t'en sers et ça devient un défi, ça devient excitant. Moi, je me rappelle quand j'ai commencé à danser, avant le spectacle j'étais tellement nerveuse. I hated that moment. C'était horrible. J'étais presque malade. J'ai même pensé que ce n'était pas pour moi, je ne ferai pas ça. Mais le moment où je suis arrivée sur scène, o.k. je suis dedans. Mais le moment avant c'était une douleur.

* DIANE : Et qu'est-ce qui se passe entre ces deux moments-là ? Dans cette mini seconde ?

* JO : Tu sautes en bas de la falaise. Tu sautes, tu n'as pas le choix. Tu es là, tu es là, tu dois y aller. Une fois que tu y allais, ça marche. Mais c'était comme une adrénaline, une peur. On est toujours excité avant mais ça c'était horrible, horrible. Je ne sais pas quand j'ai arrêté de faire ça. Je pense que c'était avec ce travail où j'utilise ce moment pour me centrer et je veux y aller parce que s'il y a une erreur c'est le "fun". Je pense que c'est ça aussi : on a peur de ne pas le faire parfaitement. Mais ce n'est pas ça le but.

* DIANE : Donc, de montrer ta vulnérabilité ?

* JO : Oui. Puis tu y vas et puis. Il y avait Birk Lard aussi. C'était un comédien. Mais lui c'était un interprète incroyable, merveilleux. Mais on devait physiquement le pousser sur scène tellement il avait peur. Une fois rendu là, ça allait très bien.

* DIANE : Et ton corps te suit quand tu arrives sur scène, tout est là, tout arrive ?

* JO : Oui. Mais pas tout le temps. C'est comme à l'automne je n'étais pas là, J'étais là au début, premier mouvement oui, et puis j'ai réalisé que non, je n'étais plus là. Mais je ne sais pas si c'était juste cette semaine-là ou je ne sais pas mais c'était autre chose maintenant. Je suis plus là quand j'y pense. Quand je suis dans mon studio dans un atelier de modèle vivant, le temps passe comme...trois heures déjà, impossible ! Ça passe tellement vite. On prend une pause après une heure et demie et je ne suis presque jamais prête à partir. Et puis quand tu es aussi cet état, oui tu

es consciente. Tu ne vas pas "cogner" quelque d'autre qui est à côté de toi, mais tu ne regardes pas. Ils sont là mais ils ne sont pas là. Ton partenaire est le modèle ou le papier ou...mais pas les autres autour. Sauf que si quelque chose arrive autour tu vas le savoir. C'est une façon semblable de danser ou à être sur scène parce que tu sais ce qu'il y a autour et si tu as des partenaires sur scène, ça devient très important. C'est ça le lien ou le lien est avec le public et tu sais qu'il y a un technicien là ou là, il y a des gens qui attendent pour rentrer mais ça ne fait pas partie de ton focus mais c'est là. Ça fait partie de l'ambiance ou de l'environnement mais ce que toi tu veux faire en ce moment ou ce que tu sens en ce moment ça vient du corps. Ça vient de ton besoin. Pour moi c'était toujours le corps.

* DIANE : Je ne me souviens plus.

* JO : Disponibilité. Ce que Eugene vient de clarifier, c'était à peu près ce que j'ai dit sauf que plus spécifique. C'est être disponible à quoi ? Disponible à la surprise. Comme je l'ai dit, à des moments où tu fais entre guillemets une erreur. Ça les surprises qui arrivent qui sont des opportunités mais en fait c'est plus que ça. C'est que la vulnérabilité c'est la vulnérabilité aux non-attendus, aux surprises. Qu'est-ce qui va arriver ? C'est toujours une improvisation en d'autres mots. On est toujours, parce que l'on a répéter les choses nécessaires, on se lance de la falaise et on est disponible à la surprise. En ne sachant pas ce qui va arriver, n'importe quoi pourrait arriver et on doit être capable de...on est capable de changer ou de réagir ou de pousser.

* DIANE : Et ce n'importe quoi qui arrive, ça peut se passer dans ton corps ?

* JO : Dans le corps, dans l'esprit, sur la scène physique. Si on saute de la falaise on ne sait pas si le vent cette journée-là va être plus fort, moins fort, s'il va pleuvoir, s'il va neiger, si la falaise est plus ou moins haute. C'est toujours différent. Donc, il y a toujours une ouverture à ce qui va arriver. On est prête, parce que l'on est "focusée", on est prête à découvrir les réponses dans l'action, dans le moment. Dans le moment ce n'est pas planifié. Je sais que oui je dois prendre la tasse à tel moment dans mon texte et tout ça c'est planifié mais ce n'est pas de ça dont on parle. On parle de l'interprétation, qui elle n'est pas planifiée. On sait que l'on va aller à Québec mais on ne sait pas comment. Tu sais que tu vas prendre ta voiture peut-être ou tu vas aller à Québec demain mais tu ne sais pas ce qui va arriver sur la route. Tu le ne sais pas, tu ne peux pas savoir. Donc, c'est dans le sens que...(éternuements !). Oui c'est ça. Je pense que c'est un bon parallèle. Tu sais que vas aller à Québec mais tu ne sais pas ce qui va arriver parce que c'est dans le futur, c'est dans l'avenir. Tu sais c'est quoi la route, tu vas prendre tel chemin mais tu ne sais pas quelle voiture va être devant ou derrière toi ou quel camion va passer ou qu'est-ce que tu vas faire pour...Tu ne peux pas contrôler ça mais tu dois être là

pour répondre à n'importe quoi. Donc, tu es toujours ouvertes à des surprises, toujours prête, toujours disponible. Ça c'est une façon de le dire. Donc, tu te mets dans un état, une direction "focusée" et ça c'est la route ici-Québec mais dans le voyage, chaque voyage est différent. Tu ne veux pas que ça soit contrôlé, planifié, établi dans le sens que ça ne peut pas changer. C'est plate pour le public, c'est plate pour toi.

* DIANE : Ça, tu te dis ça quand ça se passe ou non ? Est-ce que ça arrive quand tu es dans des moments de contrôle dans l'authenticité ?

* JO : Non, non. Tu es dans les moments de "dirigements", directions peut-être mais non. Non. Tu veux éviter le contrôle.

* DIANE : Mais comment tu fais ?

* JO : Mais je suis certaine que durant le début, pendant un spectacle d'une heure et demie, tu n'es pas à chaque instant dans cet état altéré. Mais quand tu sors, quand tu prends une autre route, tu reviens tout de suite. Si tu prends un détour tu essaies de retrouver ton chemin le plus vite possible. Mais ça pourrait être un autre chemin. Ça pourrait changer, le chemin pourrait changer.

* DIANE : Et comment tu fais pour retrouver ton chemin ? Qu'est-ce qui se passe en toi pour retrouver ton chemin ?

* JO : C'est quoi ton but. Au lieu de penser à ce qui est arrivé ou le fait que tu n'es plus là, tu essaies de te lancer soit dans ce que tu as planifié, mais ce n'est pas planifié...

* DIANE : Préparé ?

* JO : Oui, préparé à l'avance ou une autre chose qui va se présenter. C'est ça aussi.

* DIANE : Tu te dis ça ? Tu te dis je...

* JO : Oui mais ça arrive tellement vite et des fois ça ne marche pas.

* DIANE : Et qu'est-ce que tu fais si ça ne marche pas ?

* JO : Tu fais un personnage qui n'est pas très intéressant.

* DIANE : Ou tu re-cherches autre chose.

- * JO : Oui. Tu essaies de rechercher une autre façon de le faire et même ça, ça pourrait au moins pour le public, ça pourrait être assez pour remplir ta chorégraphie. Il voit que tu es impliquée. Mais il y a des niveaux d'implication aussi. Si...C'est très difficile à expliquer (réfléchis)
- * DIANE : C'est pour ça que ça m'intéresse (rires).
- * JO : (Rires). Tu essaies de ne pas rester dans le moment où tu es allée à côté...
- * DIANE : Pour t'aider peut-être remémore-toi un moment où c'est arrivé et vois dans ton corps qu'est-ce que tu te disais ? Comment tu as fais pour revenir à l'état d'authenticité ?
- * JO : C'est ce que je suis en train de faire. (Longue pause et réfléchis). Oui, ce que tu peux faire c'est que tu peux...J'essaie de trouver un moment...Je suis tellement prise par cet automne où ça n'a pas marché que...
- * DIANE : Tu peux passer par cet automne aussi. Ça va peut-être t'amener à autre chose ?
- * JO : Bon, tu te centres encore...
- * DIANE : Parles au "je".
- * JO : Je, je, je.
- * DIANE : Des fois, ça va mieux.
- * JO : Tu, tu...Je (pause et réfléchis). Des fois ce que je fais je m'accroche sur le fait que je suis fâchée contre moi. Non !! Ça pourrait marcher. Je ne vais pas laisser ce "décrochement" me prendre, briser ma performance. Donc, ça c'est une façon. Puis, souvent ce qu'il arrive c'est que ça va m'amener à trouver une autre, un autre but. Peut-être une autre place dans mon corps d'où je pourrais danser. Mais je sais que si je commence à penser à comment je suis décrochée, ça ne m'aide pas du tout. Ça ne m'aide pas du tout. Il faut que je mette ça de côté immédiatement et o.k. j'y vais. Comme aux olympiques, le moment où on tombe on ne peut pas rester avec ça parce qu'il faut faire le travail à faire. Donc, j'essaie de me mettre physiquement dans le mouvement et des fois ça va amener l'esprit. Si physiquement je le sens, ou je retourne, mentalement je vais aussi retourner.

* DIANE : Donc, il y a des moyens qui sont plus, j'ai envie de dire cérébraux comme : « je me fâche contre moi » et puis il y a des moyens qui sont plus physiques auxquels tu peux t'accrocher.

* JO : Oui. Mais je pense que quand tu dis : « non, je ne dois pas faire ça ! », ça se manifeste dans le physique.

* DIANE : Oui, oui.

* JO : Ça se manifeste dans le physique. Des fois, je sais que j'essaie plusieurs choses : « non, ça ça ne marche pas, ça ça ne marche pas, non ça ça ne marche pas. »

* DIANE : Il y a des essais.

* JO : Oui. Et si quelque chose ne marche pas tu essaies quelque chose d'autre.

* DIANE : Et comment tu fais pour savoir que ça ne marche pas ?

* JO : Bien, tu es toujours là, tu es toujours dans ta tête (rires). Tu n'es toujours pas satisfaite. Tu ne peux pas penser à deux choses en même temps. Donc si tu penses : « oh ! je ne suis pas satisfaite, ça ne marche pas, je ne suis pas bonne », ça n'aide pas. Mais une fois que tu t'es raccrochée, tu ne penses plus à ça donc tu ne sais même pas que tu n'es... Tu sais que tu t'es raccrochée mais tu ne l' observes pas. Tu comprends.

* DIANE : Oui. Mais quand ça ne marche pas, tu essaies autre chose, tu prends un autre chemin, il y a un moment où tu te dis : « non, ça ne marche pas, on va ailleurs ».

* JO : Oui, oui. Oui mais peut-être pas aussi concrètement. Tu essaies des choses, tu essaies des choses. C'est comme dans un orgasme disons que tu es prête et quelque chose arrive. Tu l'as perdu mais tu essaies quelque chose d'autre et une fois que tu es rendue dans le chemin, tu ne penses plus à ça. Tu es dans le chemin, tu n'as pas besoin de... tu es là. Pour moi souvent c'est très sexuel et toujours sensuel, toujours physique.

* DIANE : L'expérience d'authenticité ?

* JO : De danser.

* DIANE : De danser tout court ? Et celle de l'authenticité ?

* JO : Oui.

* DIANE : Aussi.

* JO : Oui c'est la même chose. Si on danse vraiment on est dedans. Si je danse vraiment je suis dans l'état d'authenticité. Si je bouge, je ne suis pas dans l'état d'authenticité nécessairement. Non pour moi ce n'est pas de la danse. Pour moi la danse, la vraie danse c'est quand tu es tellement dedans, et ça c'est vraiment physique, tu es dans un état d'authenticité parce que tu ne peux pas faire d'autre chose. C'est une sensation tellement profonde ou prenante ou excitante, stimulante, viscérale que tu ne penses pas. Tu sens que tu es énervée, tu es dans un "high", une place haute qui est une place altérée. Altérée de normale, de rationnel. (Réfléchis et pause).

* DIANE : Ça devient de plus en plus difficile hein !

* JO : Oui.

* DIANE : Mais c'est ça parce que c'est ça l'idée : il faut que j'arrive à te faire mettre des mots sur des choses que tu vis physiquement et puis les petits passages des fois ils sont très révélateurs. Puis, c'est dur autant pour moi aussi que pour toi de te faire dire ça (rires), parce que je travaille en arrière !

* JO : (Rires).

* DIANE : J'ai eu un petit "flash" tantôt quand tu parlais. Quand tu as parlé de la répétition, tu sais quand tu as fais "Zéro absolu", tu t'habillais tout ça, que tu as tellement répété que c'est devenu naturel. Et j'ai pensé aussi à quand tu as parlé d'être distraite et que tu t'es blessée dans la rue et je me suis dit la technique, le travail que tu fais avec Eugene, il a été répété aussi. Tu as cette capacité à te...à t'abandonner à l'authenticité.

* JO : Oui. Quand tu lis ce qu'il a écrit il parle du travail, du travail, du travail, du travail. Ce n'est pas quelque chose qui arrive juste oups !

* DIANE : Ce n'est pas une capacité innée ?

* JO : Oui, je pense que c'est là, c'est là mais c'est comme une boîte à l'intérieur de soi qui s'ouvre, qui doit être découverte, ouverte. Travailler, explorer. Ce n'est pas quelque chose que tu...C'est comme une technique, on a parlé de la technique.

* DIANE : On met le mot entre guillemets.

- * JO : Oui. Oui mais non c'est une technique de travail.
- * DIANE : D'interprétation.
- * JO : Oui, absolument. C'est une technique qui ne vient pas juste...C'est quelque chose à étudier, à pousser, à approfondir
- * DIANE : Comme le reste, comme les autres techniques.
- * JO : Exactement. Il y a des choses à apprendre, à répéter, à pratiquer, à améliorer.
- * DIANE : Est-ce que ça devient un peu comme les gestes que tu répétais dans « Zéro absolu » ? Ça devient une sorte de mécanisme, d'automatisme ?
- * JO : C'est une façon pour que ça devienne un réflexe. Mais je pense que j'ai toujours su, je sais que j'ai toujours su que c'est mon corps qui est moi, ma façon de m'exprimer. Ça je l'ai toujours su. Donc, c'était...on commence avec quelque chose qui est déjà, qui veut déjà ça, qui veut travailler ça, qui veut être là. Qui n'est peut-être pas pour tout le monde, ce n'est pas tout le monde qui a ce besoin. Mais pour moi c'était un besoin.
- * DIANE : Pas tous les danseurs.
- * JO : Non, pas tous les danseurs non plus. Et c'est pour ça ma façon de danser était, on parlait de ça l'autre soir, où les viscères, les émotions, le corps viscéral est très, très, très important. C'est la base de tout ce que je fais comme interprète, comme danseuse. Et même s'il y a une technique à côté de ça, une technique : un corps qui est entraîné lié avec ça. Il y avait deux côtés, un c'est le côté technique dans le sens traditionnel.
- * DIANE : Entraînement, mise en forme.
- * JO : Entraînement c'est ça, pour avoir un instrument. Mais l'instrument est là pour faire sortir l'énergie des viscères, l'énergie émotive, l'énergie expressive. Tandis qu'il y a aussi une autre école de danse où ça ce n'est pas très important comme Merce Cunningham ou Lucinda Childs. C'est très technique, branché sur la technique, le physique mais pas les viscères, pas les émotions. Ça ça ne m'intéresse pas. Ça fait deux façons de voir la danse contemporaine. Ça ne m'a jamais intéressée. Pour moi la danse c'est une façon de sortir, c'est une révélation de mes intérieurs, de ma vie intérieure. Ce n'est pas simplement mécanique.

* DIANE : Et tu fais ça dans l'expérience d'authenticité ?

* JO : Bien oui. C'est ça exactement. C'est une révélation. Pas juste au public mais à soi aussi parce que tu ne sais pas ce qui va arriver. À la fin : « wow, j'ai fait ça, j'ai sorti ça ! ». Dans ce journal on a réalisé que j'ai fini presque tous les jours, pas presque tous les jours mais très souvent, par pleurer parce que c'était tellement profond, C'était tellement émouvant ce qu'on a fait. Parce que c'est ça qui m'intéresse c'est de puiser ce côté de l'esprit et du corps. Mais l'autre école c'est plus le côté technique, mécanique lorsque je le vois. Ça ne les intéresse pas ou du moins beaucoup moins le côté émotif.

* DIANE : Et tu pleurais après, jamais pendant ?

* JO : Oui, pendant ou après ou dans les exercices parce que c'est comme aller chercher ma grand-mère. Même j'ai pleuré l'autre jour parce qu'on touche les choses qui sont profondes, qui sont touchantes, qui sont importantes. Je ne veux pas rester dans le superficiel. Je ne veux pas rester dans la mécanique, dans l'extérieur. Je veux rentrer dans la révélation de l'intérieur qui se fait dans cet état d'authenticité. En fait l'état d'authenticité c'est une façon de se révéler.

* DIANE : Par le corps ?

* JO : Oui, par le corps. Si tu es chanteur, par le chant. Si tu es pianiste, par le piano. C'est ça...c'est que...

* DIANE : Mais ça passe toujours par le corps, que tu sois danseur, chanteur, pianiste ou...ça passe par le corps.

* JO : Oui, c'es vrai.

* DIANE : C'est ce que je voulais dire. Je n'avais pas l'idée de la danse particulièrement.

* JO : Parce que ça c'est une technique qui est une façon de travailler qui est pour tout le monde, pour tous les arts et même pour la vie. Comme le fait que l'on utilise beaucoup l'hypnose ce n'est pas...

* DIANE : Tu utilises l'hypnose aussi ?

* JO : Ah ! oui. Parce que c'est relié à l'authenticité parce que l'on entre dans un état ou des états altérés, dans des états où les cellules, le cerveau, l'esprit fonctionne sans que tu puisses le contrôler. Mais c'est dirigé par le texte que l'on utilise pour

l'hypnose. Donc, quand j'ai eu le remplacement de ma hanche ou quand je me suis cassée le bras, à chaque fois que j'avais quelque chose de physique à ...

* DIANE : à guérir ?

* JO : À guérir oui, on s'est servi de l'hypnose. Mais dirigée. On écrit notre texte en fonction de ce que l'on veut guérir. Et c'est très efficace. Et pour Eugene aussi, pour les enfants, pour les amis. C'est une technique, parce que l'on sait que comme la visualisation est très forte. Comme les athlètes l'utilisent. Ce que le cerveau et les cellules font est très, très, très puissant. Et dans un état d'hypnose, qui est un état plus profond, altéré, plus profond que ce que l'on utilise sur scène, mais c'est la même chose mais plus profond et ça change le corps.

* DIANE : Et pourquoi tu dis plus profond ? En quoi c'est plus profond.

* JO : Parce que c'est un niveau des ondes du cerveau.

* DIANE : Oui, mais encore.

* JO : Il y a des ondes où les vagues... Dans l'état rationnel, c'est plus rapide. Dans l'état d'authenticité c'est plus lent. Dans l'état d'hypnose c'est beaucoup plus lent. On est plus profond dans un état altéré. Tandis que si le téléphone sonne et je suis dans un état d'hypnose ou si ma fille rentre je peux dire : « Anika est-ce que tu peux répondre au téléphone ou est-ce que tu peux faire ça ? » C'est comme être sur scène dans un focus très accru, on peut quand même réagir à la vie.

* DIANE : Et tu ne sors pas ?

* JO : Non, tu ne sors pas. Non. C'est comme la machine et tu sais quoi faire. Tu es là mais tu restes dans ton état d'hypnose.

* DIANE : Et quand tu es scène ? C'est quoi la différence donc entre l'authenticité et l'hypnose, physiquement, dans ce qui se passe en toi ?

* JO : L'hypnose c'est une façon de guérir le corps. L'état d'authenticité c'est une technique d'interprétation. Ce sont deux choses différentes. Elles sont liées. Ou tu joues avec ou tu changes. Tu descends dans le non-rationnel ou tu montes dans le non-rationnel. Tu vas dans le non-rationnel. Et le corps, dans l'hypnose, répond à ce que tu lui dis.

* DIANE : Et sur scène, tu n'es jamais dans l'hypnose ?

* JO : C'est lié. C'est un aspect de l'hypnose mais ce n'est pas si profond. C'est profond, c'est très profond mais c'est un autre chemin. C'est un autre...C'est un côté de la boîte, c'est relié mais ce n'est pas la même chose. Un c'est pour guérir. Tu es dans un état super calme. Tu n'es pas dans un état d'activité physique. Sur scène tu es dans un état d'activité physique, tu dois l'être. C'est différent, c'est relié mais c'est différent. Oui, quand tu vois un film ou quand tu lis un roman, tu es dans un état d'hypnose mais pas dans une hypnose de guérison. C'est un état altéré. C'est un état où les ondes du cerveau sont moins rapides et sont « focusées » sur ça. Et donc tout ce qui est autour devient moins important. Mais ce n'est pas la même chose que d'être dans un état d'hypnose où le corps se guérit. Mais c'est relié dans le sens que tous les deux sont des états non-rationnels. On a toujours, ça fait des années que l'on fait ça. Eugene l'a étudiée à l'Université d'Hawaï. Et on a guéri des choses dont les médecins disaient que c'est impossible de les guérir. C'est tellement efficace, c'est incroyable. Ce que l'on fait c'est que l'on écrit un texte. On a un texte de base avec une rentrée dans la relaxation, une séquence à suivre et une fois rendue là tu parles que le bras va se guérir vite, que les cellules se réparées, le bras va être aussi flexible qu'avant.

* DIANE : Ce sont les mêmes idées d'action que tu prends dans l'état d'authenticité. Une action très précise, "compeling".

* JO : Oui, mais tu te donnes pas quelque chose à faire, tu le donnes à ton corps. Donc, c'est différent. Sur scène, je me dis : « je vais pousser les murs derrière », je me donne quelque chose à faire. Je veux sortir...

* DIANE : Il y a quelque chose d'extérieur, dirigée vers l'extérieur ?

* JO : Oui. Et ça c'est dirigé vers l'intérieur. Ça c'est une différence. L'interprète doit toujours projeter à l'extérieur.

* DIANE : Pourquoi il doit ?

* JO : Euh ! Tu es devant un public. Tu parles du public, tu parles au public même si tu es très intérieur le but est toujours de donner quelque chose au public. Même si ce n'est pas ton but. Si mon but est de pousser le mur ou de passer à travers le mur disons, je le fais parce que je dois le faire parce que c'est mon but mais mon but global c'est de faire un spectacle pour le public. Tandis que le but quand tu es en hypnose c'est de guérir quelque chose. Ou, aussi on a fait aussi quelques fois des régressions. Mais il y a aussi des choses à faire avec l'hypnose qui n'ont rien à voir avec la guérison, dans des vies intérieures tout ça. Mais, ça n'était pas notre intérêt. Non plus c'est tourné vers l'intérieur et tu diriges tes cellules à se réparer.

- * DIANE : Et dans l'action d'authenticité, tu n'as jamais une action dirigée à ton corps, vers ton corps, "focusée" vers l'intérieur ?
- * JO : Oui, ça pourrait être « je dois me rapetisser, diminuer le corps pour que mon corps devienne le seul point à l'intérieur de mon bassin ». C'est vers l'intérieur et mon mouvement, disons que mon mouvement est...je ne sais pas quoi, je peux le faire en pensant, en sentant que tout devient "focusé", concentré à l'intérieur. Je peux l'inverse, ouvrir, ou je peux faire ça en pensant de l'ouvrir (ferme son corps). Ou je peux faire ça (ouvre le corps) en pensant de fermer. Me donner des obstacles, faire l'inverse. C'est pertinent parce que c'est lié mais ce n'est pas parallèle. C'est plus facile de dire : « je vais toucher le soleil (en étirant les bras) » mais si je veux toucher le soleil et que je fais ça (baisse les bras) ça pourrait être beaucoup plus intéressant pour les spectateurs. C'est comme ça que l'on fait des choix, qu tu fais soit mentalement ou physiquement. (Démontre). C'est deux choses, ça donne une autre expression. Ce n'est pas nécessaire et c'est n'est pas toujours efficace et ce n'est pas toujours une bonne idée de prendre l'action la plus parallèle ou la plus évidente ou la plus facile. It is more interesting if you have something to work against.
- * DIANE : Donc, si tu as une action par exemple, comme tu le dis souvent, de passer à travers le mur, quelle est l'opposition la plupart du temps ?
- * JO : Je dois y aller mais je ne veux pas. Je dois mais je ne veux pas.
- * DIANE : Tu t'en trouves une aussi ?
- * JO : Oui, tu peux. C'est comme je dois traverser le mur mais je ne veux pas...Il y a un exercice que je fais, je ne sais pas si tu étais là quand on a fait ça, je laisse courir les gens en pensant devant. Oui je veux y aller, je veux y aller. Ils doivent juste courir. Ils courent, ils courent et ils pensent je veux y aller, il y a quelque chose devant moi, je veux que mon amour, je veux le toucher avant qu'il parte. Et maintenant, tu continues à courir mais tu te dis non, je ne veux pas, j'ai peur mais tu continues de courir. Ça change totalement la façon de courir. Tu peux toujours faire l'inverse en faisant le même mouvement. Je veux monter mais je ne peux pas monter mon bras mais je dois monter mon bras. Ça donne immédiatement un poids, une résistance ou oui je veux...
- * DIANE : Et ça tu te sers de ça aussi.
- * JO : Oui. Il y a toujours ça. Ou je veux, non je ne veux pas, yes, no, yes, no...Tu peux prendre n'importe quoi et tu peux faire l'inverse et tu peux le tourner rouge ou vert ou jaune ou noir. Simplement de changer la couleur ça change la façon de

bouger. Ou tu le fais ton ovaire gauche ou tu le fais de ton ovaire droit ça va changer la façon de le faire. Ou le centre de ce mouvement, d'ou il vient ou ça vient de...Ça change la façon de faire le même mouvement. Et chaque façon différente est authentique parce que tu es là-dedans.

* DIANE : Ça t'es arrivée de prendre des couleurs ? Tu as des souvenirs d'états d'authenticité que tu pourrais nous décrire où tu as pris par exemple une couleur.

* JO : Oui. (Hésites). Je ne sais pas sauf que je sais qu'à chaque soir il fallait que je change quelque chose dans le jeu parce que si...Et souvent ça pourrait être toujours l'idée de pousser le mur mais ça pourrait être rouge ou un mur noir. Puis un soir, je fais mon mouvement et je pousse le mur et je vois le mur, je fais ça parce que c'est un mouvement d'une de mes danses, et c'est ça que je faisais dans ce moment. Mais des fois le mur change de couleur. Ça pourrait être un mur en béton, un mur en bois ou on est dans un théâtre différent, c'est déjà changé. Tu dois faire quelque chose de différent. Tu dois changer quelque chose pour que ce soit...même si à ce moment, souvent pour moi c'était je pousse le mur ou je traverse le mur, je ne sais pas pourquoi maintenant. Mais je sais que c'était une image ou une action qui m'est arrivé souvent avec ce moment en particulier. C'était quelque chose que j'ai utilisé mais je ne me rappelle plus du texte. Mais c'était un moment où chaque soir je changeais quelque chose. Tandis que le mouvement et les mots ne changeaient pas mais ce que je faisais avec changeait. Ou je le dirigeais à une personne dans la salle. Des jeux. On se donne des défis. Une fois que tu as un défi, tu es dans un état d'authenticité parce que ça te prends. Tu n'es pas passive, tu es active, tu es intéressée. C'est une compulsion de faire ça. Mais il faut que toute la technique de la pièce, la chorégraphie et tout ça soit tellement répété que ça ne dérange pas ton focus. Tout m'est arrivée à l'automne. J'ai bien répété mais je n'étais pas là. Et encore c'est moi qui le sais, je ne pense pas que le public savait mais pour moi ce qui important c'est ce que j'ai vécu. Parce qu'on sait aussi comment faire la prétention, prétendre. (Rires).

* DIANE : (Rires).

* JO : Donc, pour le public, j'étais là mais pour une personne très branchée comme Eugene, il le savait. Eugene ne m'a jamais vue dansé comme ça. Le pire est passé. C'est comme on a toujours des trucs à faire, on est pas branché et il y a toujours des choses pour couvrir ça. Mais si on est vraiment...Puis tu vois, j'ai vu Richard, l'as tu vu ?

* DIANE : Non je ne l'ai pas vu.

* JO : C'était très beau. Il y avait deux pièces puis j'ai préféré la deuxième pièce. Dans cette deuxième pièce, il y avait Sylvie, une super belle danseuse. Sylvie ou quelque chose...Elle est bonne. Puis aussi elle a dansé avec Richard pendant trois ans. Et il y avait une autre danseuse qui n'était pas très intéressante. Elle faisait les mouvements mais elle n'était pas possédée par ...C'était un autre mouvement. On est possédé par ce que l'on fait et Sylvie était possédée. Elle est super. Elle est rentrée, elle était là. Elle était centrée. Tu savais qu'elle était là à cent cinquante pour cent dans son implication. Puis l'autre, elle faisait les mouvements, elle a bien...mais c'était tout. Mais elle vient de commencer avec Richard donc les mouvements ne sont pas assez avalés ! Rentrés. Donc, elle n'est pas encore dans une place où elle pourrait se laisser totalement aller dans l'interprétation. C'est aussi possible qu'elle ne va jamais arriver parce que ce n'est pas tous les gens qui ont les viscères pour cela, le talent ou la capacité. Il y a des gens qui sont si naturels de sentir et d'autres qui sont dans leur tête et donc moins intéressant pour moi. Avant que j'aille à New York pour étudier la danse j'ai vu une photo de Carolyn Brown. Elle était danseuse pour Merce Cunningham. Elle était sur le Dance Magazine. C'était mon idole, je voulais être comme elle. Puis, je suis allée à New York et j'ai toujours eu cette image de Carolyn Brown comme danseuse magnifique et j'ai pris un cours avec Merce Cunningham. Et je ne suis pas allée pour longtemps. Je n'ai pas aimé mais je l'ai vue dans un cours et j'étais tellement déçue parce qu'elle pouvait tout faire. Elle était capable de tout faire physiquement mais elle était plate comme l'ordinateur. Elle était plate, il n'y avait rien, pas de respiration, pas d'énergie, pas de...Il n'y avait rien qui sortait. Instrument incroyable. Ça aussi c'est fou : avoir un instrument incroyable et n'avoir rien à dire avec.

APPENDICE VI

ENTREVUE AVEC LUCIE BOISSINOT

*DIANE : Alors, rapport au monde extérieur. On refait le tour.

*LUCIE : Parfait.

*DIANE : Mais j'ai apporté d'autres affaires dont tu as parlé. Alors peux-tu me parler du rapport à l'universel ?

*LUCIE : Oui.

*DIANE : Te souviens-tu ?

*LUCIE : Et bien, c'est probablement dans ces moments-là où je te parle du grain de sable non.

*DIANE : Oui c'est ça.

*LUCIE : C'est ça, oui. Disons que tu me dis ça puis tout de suite c'est quelque chose qui est presque comme une marotte parce que je suis toujours en présence de ça. De la même façon que je vis en présence de ma mort imminente, la réflexion de la mort, la compagnie de la mort est là. Oui, tout le temps. Et comme je t'avais déjà dit une fois, quelqu'un m'avait dit : « écoutes donc, tu es une grande mystique ! » J'avais réalisé par le biais de son intervention que ce n'était pas commun, c'est-à-dire non que je me rende exceptionnelle mais je constatais que oui j'avais une façon de penser qui m'amenait souvent vers l'infiniment petit et l'infiniment grand. Infiniment petit : moi dans ma petitesse vis-à-vis de toute la grandeur du reste ; puis l'infiniment grand : tout le reste vis-à-vis de moi. Et je pense, je fais un parallèle avec la présence de la mort parce que je crois que c'est probablement la chose comme la naissance qui nous ramène le plus à cette notion-là d'infini et donc de la condition universelle de tous les êtres humains. Et je l'aime la mort. Tu sais, je l'aime. Ce n'est pas quelque chose, en tout cas ma propre mort n'est pas quelque chose qui suscite de l'effroi en moi. Je dirais qu'elle est depuis longtemps amadouée. Je ne parle pas de la souffrance, je parle de la finitude. Peut-être

justement parce que je trouve qu'il y a tellement une portion de nous qui est grande et grandiose et mystérieuse que je ne crois pas que notre vie se finisse avec la vie du corps. En fait ce que je suis en train de dire c'est que j'ai la foi. Donc, je ne suis pas une mystique qui se penche beaucoup sur la question remarque. Je ne vais pas investir beaucoup d'énergie, de réflexion, je n'ai aucun culte dans ma vie, mais, et j'en parlais avec un ami dernièrement, tous les deux dans notre attitude vis-à-vis de la scène on fait une démarche qui tâche de nous rendre très ouverts intérieurement et connectés avec des énergies en quelque part, qui vont bien au-delà du corps, des limites, du factuel de ce que l'on aura à faire de façon tangible. En fait on ouvre tout un aspect beaucoup plus spirituel de nous, on lui ouvre des canaux. Et ça c'est clair.

On arrive tout les deux à la même heure au théâtre et on fait le même genre de démarche où on va méditer, arrêter de s'agiter complètement, faire une déconnexion du monde agité de la ville, parce que l'on est dans les villes et ça prend beaucoup d'énergie, d'espace, tout ça. Alors ça au quotidien dans ma vie de danseuse interprète qui va sur la scène, c'est une chose que je me dois de faire. Si je ne le fais pas, je me coupe un autre niveau de réalité, je m'enlève la possibilité d'être pleinement moi-même, d'être plus que moi aussi. C'est bizarre à dire mais d'ouvrir sur d'autres états d'êtres, d'autres façons d'êtres. Parce qu'on est d'une certaine façon dans la rue et l'on se reconforte effectivement avec l'idée de la mort mais ce n'est pas de ça que je parle. C'est l'espèce de personne entière qui intègre tout, tous les aspects d'elle-même : physique, intellectuel, moral, spirituel. Voilà. Donc mon rapport à l'universel, je ne sais pas si j'ai répondu à ta question. Mais l'universel pour moi est très présent tout le temps justement parce que je me sens toujours le petit grain de sable tu sais. Mais, ce qui est le plus étonnant pour moi c'est la dose d'intensité et de bonheur, d'intensité que l'on a chacun. Pour moi c'est inouï, ça prend une place incroyable.

Chacune de nos personnes est tellement le centre du monde grâce aux autres et avec les autres. Mais tu sais c'est toujours une question de perception : on est toujours au centre de notre propre univers. C'est d'ailleurs pour ça que quelqu'un écrivait : « you are the world ». Parce que c'est nous, c'est chacun d'entre nous qui semble être au cœur des choses alors qu'il y a tellement de chacun d'entre nous. C'est tellement extraordinaire de quantifier, de voir toute la quantité de bonheurs et tous l'intensité des émotions, des sentiments, des états qui peuvent chacun nous habiter. Je me dis c'est un magma incroyable, ça ouvre sur l'universel tout de suite. C'est un magma d'énergie absolument inouï, ahurissant. Surtout quand on constate par brefs instants, des éclairs, qu'on exploite qu'une partie infime de notre potentiel également. C'est assez incroyable. Moi je trouve ça mystérieux et extrêmement spirituelle comme constatation en fait. C'est simple là mais c'est tout là tu sais. Peut-être parce que je suis danseuse, j'ai été en contact avec ça beaucoup parce que tu n'as pas le choix, tu travailles avec toi. Mais c'est simple, ça me vient tout seul. Tu sais ce n'est pas quelque chose que je cherche là. Mais en même temps tu sais,

je dis ce n'est pas quelque chose que je cherche mais je sais fort bien que si j'arrête de danser, je meurs à ça. Je meurs à la possibilité d'être si entière par moments. Parce que dans la danse, c'est comme dans l'amour en quelque part tu sais, j'ai été tellement entière et pleinement moi-même et exploré aussi toutes sortes d'aspects de moi. J'ai eu le choix et je l'ai encore, d'habiter là des états, de créer des états, d'avoir accès à mes mondes imaginaires. C'est assez incroyable. Je veux dire ça pris beaucoup de place dans ma vie, d'entrevoir d'arrêter la danse. Je me dis si je veux garder ma salubrité (rires) il va falloir que je trouve d'autres canaux c'est sûr parce que c'est tellement le "fun", c'est tellement un champ d'expression merveilleux.

*DIANE : Peux-tu me reparler aussi des liens entre la prise de conscience, dont tu as parlé aussi à un moment donné, qui serait un mouvement extérieur, la prise de conscience, révélation et l'approfondissement de la connaissance de soi, qui serait un mouvement intérieur ?

*LUCIE : Tu veux que je fasse la nuance ?

*DIANE : Les liens, la nuance, ce que tu vois entre la prise de conscience et l'approfondissement de la connaissance de soi. Ce n'est pas comme ça que tu l'as dit mais tu as vaguement fait un lien entre ces deux-là.

*LUCIE : O.k. Oui. Bien je crois qu'il y a des fois, il y a de ces moments sur la scène, qui viennent nous enseigner quelque chose par rapport à nous-mêmes. Et ils ne viennent d'une recherche précise, intérieure, qui vient de l'intérieur et qui soit volontaire. Ces moments dont je parlais qui t'arrivent et puis tu es surpris de l'information que tu reçois mais si tu es à l'écoute, ça te parle de toi aussi ces affaires-là qui viennent. C'est ça que je voulais dire. Moi je crois qu'il y a quelque chose qui pourrait aider à faire une nuance importante. C'est que parfois, selon la pièce que l'on est en train de danser ou de jouer, parfois on a des intentions extrêmement claires et précises dans le geste, dans le rôle comme tel. On s'en est donné ou s'en est fait donné ou selon le chemin que le créateur s'est donné il a été plus ou moins articulé sur ces mondes imaginaires, ses propositions à lui versus ce qu'on allait faire. Et il y a des fois où ça peut devenir extrêmement précis tout ça, parce que la danse qu'on est en train de livrer est constituée d'un tas de moments dont on a ciblé les intentions. Et ça c'est extraordinaire, c'est un travail. Donc, quand je vais arriver sur la scène, le travail pour moi va être de me rendre meuble et malléable pour pénétrer ces états-là puis les livrer aux gens. Et donc, je vais me faire, en même temps que mon parcours dansant et simultanément, un parcours mental et de cœur je dirais, qui est mental et sentimental et émotif, qui chemine comme en stations au fur et à mesure de la pièce. Il y a des soirs, si on arrive à entrer dans ces états-là, donc à faire un avec notre monde imaginaire

complètement, là on touche à une immense joie, qui est pour moi l'état d'authenticité. Tout aussi bien que l'autre, qui est surprenant et qui vient de l'extérieur. Celui qui est surprenant et qui vient de l'extérieur, d'après moi, va arriver dans le cadre de danse qui ont un plus grand niveau d'abstraction et qui laisse donc beaucoup de place à Lucie, telle qu'elle est, qui elle est ce jour-là et beaucoup de place à la spontanéité, à l'invention du moment mais alors en essayant, malgré soi, de faire tout corroborer : corps, cœur, esprit, tête, tout. Et dans ce genre de danses-là et bien on peut avoir de très grandes surprises qui viennent de l'extérieur parce que « oups, regardes donc, je me suis mise dans tel état, tel mouvement m'a parlé de telle chose » et là je suis bombardée d'images tu sais. J'ai l'impression qu'elles viennent de l'extérieur parce qu'elles ne sont volontaires, je ne vais pas les provoquer. Parce que tu sais la recherche d'états c'est un travail extraordinaire en soi, qu'il faut faire aussi parfois. Mais il y a beaucoup, beaucoup de chorégraphes de danse contemporaine en ce moment qui, par principes quasiment, qui veulent rester abstraits. Or, la danse pour moi, comme elle appelle le corps d'un individu, ça c'est très discutable, ne peut pas être abstraite. Elle ne peut pas être totale abstraction. Donc, chaque mouvement que je vais faire, potentiellement, peut me parler de moi ou il peut évoquer donc des images. Et je pense que ça, ça peut nous aider à faire la nuance entre les deux états ou les deux constatations dont tu me parlais tantôt entre lesquelles tu voulais que je fasse le lien. Parce qu'il y a tellement de façons de fonctionner à l'intérieur d'une chorégraphie donnée. Je parle du mental, je parle de la stratégie que l'on se donne à soi-même comme interprète.

*DIANE : Je t'ai posé cette question-là parce que tu as parlé, tu parles beaucoup dans les entrevues de plus tu as cheminé, plus tu as eu de l'expérience, plus tu as pris conscience de différentes choses, de différents éléments et en même temps plus tu parles aussi d'approfondissement de la connaissance de soi. Alors il y quelque chose de quasiment de plus général. Et là tu as apporté un autre élément : tu as parlé de faire un, tu en avais déjà parlé, tu vas voir je vais t'en reparler, mais là je voudrais que tu précises. Parce que tu as parlé de faire un, tu as parlé du corps et de l'imaginaire alors il y aura aussi quelque chose là. La dernière fois dont tu en avais parlé tu parlais de faire un avec la musique ou tout ça. Mais, là tu as parlé de faire un mais en soi, de soi à soi.

*LUCIE : Bien c'est ça je pense que c'est le rapport au monde imaginaire. Je pense que premièrement, je crois que c'est vrai que plus ça va plus on se connaît. Mais je crois que quoi qu'on fasse dans la vie, à moins que l'on soit complètement toto, plus ça va, plus on mûrit, plus on pense se comprendre, plus on a accès à qui on est vraiment, qu'on l'accepte ou qu'on ne l'accepte pas. C'est ce qui nous aide à continuer de travailler. Ceci étant dit dernièrement, justement, dans cette idée que l'on continue toujours de se connaître davantage, lors je sors de scène puis j'ai eu à

faire un rôle qui m'a demandé de faire un avec mon monde imaginaire. C'est peut-être pour ça que j'en parle. Et j'ai aimé ça tellement là, parce que je suis prête à le faire et parce que je rends compte que tu peux te rentrer dans des formes physiquement et tellement les habiter, non seulement physiquement mais avec ton intention claire que ça passe, parce que le monde venait me voir après et il braillait là ou il riait pendant que je dansais. Ça riait à cœur joie alors je me disais : « oui, mais ça marche ». Je suis en train de faire passer une vibration extrêmement claire. C'est clair, clair, clair ce que je suis en train de faire là. C'est ciselé comme du diamant et moi je n'ai jamais travaillé de façon aussi, ça pourrait ressembler réductif parce qu'on veut toujours plus, la danse est poétisante alors on se dit : « ça pourrait être beaucoup de choses à la fois ». Sauf que si l'interprète choisi, pour lui, que ce n'est qu'une chose et que celle-là qu'il va investiguer. Écoute, ça marche en ce sens que très clairement ça passe la rampe et tu le sens et pour moi ça c'est l'état d'authenticité autant.

Mais tu es en réelle communication avec toi, c'est unifiant comme tu le disais plus tôt. C'est unifiant soi versus son monde imaginaire, il n'y a que soi, sauf que c'est tellement merveilleux ce soi-là, il est expressif donc l'autre qui est devant tu le sais qu'il le reçoit. C'est magnifique, je veux dire c'est complètement, ça rebondit tu sais. Et c'est pour ça que je disais : « après ces shows-là bien, j'en ferais d'autres, j'en ferais des milliers d'autres dans cet esprit-là », parce que là je touche à d'autre chose que j'ai jamais vraiment explorée de cette façon-là et c'est grâce à la chorégraphe que j'ai rencontré c'est sûr. Moi j'ai tendance à suggérer beaucoup pour les interprètes qui travaillent pour moi et pour moi-même aussi. Sauf que quand c'est moi qui fait mes choix pour moi, je me permets de changer d'un soir à l'autre, je me permets de magasiner (rires) dans le mental. C'est un autre genre de satisfaction, sauf que c'est beaucoup plus aléatoire, ça appelle à l'instinct. Donc, faire une avec le monde imaginaire et ses poèmes intérieurs, c'est vraiment authentique là, je veux dire c'est formidable. Et ce qui est extraordinaire c'est que c'est fait avec flegme. Comment dire : ça enlève beaucoup de petites équivoques parce que c'est tellement ciblé. C'est ciblé là, précisément, précisément. Donc ça enlève toutes les petites équivoques d'autres possibilités et c'est bien le "fun". C'est un travail très ciblé, flegmatique comme je disais et très, très authentique il n'y a pas de doute. Je dirais là, huit soirs sur dix, j'étais totalement portée par ce que j'étais en train de faire, totalement, totalement portée. J'étais investie et portée à la fois. C'était le nirvana. C'était vraiment agréable. Je finissais de danser et j'étais bien, repue, extrêmement consciente. C'était vraiment le "fun", vraiment. Donc, c'est à peu près tout.

*DIANE : Et l'humidité ? (rires)

*LUCIE : L'humidité (rires). Oui, c'est une donnée de base pour moi, c'est une donnée de base. C'est sûr que pour être humble il faut quand même consolider qui

on est, c'est-à-dire qu'il faut avoir une certaine confiance quand même. Il faut se faire confiance. Il faut rester armé, il faut être capable de se prouver à soi. C'est difficile ça cette espèce d'humilité transparente parce qu'on est pas toujours, on est pas toujours si bien dans sa peau, on est pas toujours si content de sa gueule. On va être quand même devant le monde, on va être en proie au jugement bien sûr. La preuve en est que tu mets cinq personnes devant un écran de télévision et au bout d'à peu près cinq secondes ils vont se mettre à critiquer à peu près tous les aspects possibles et imaginables des autres êtres humains qui vont avoir en face d'eux parce qu'il y a un espèce de recul. C'est tellement facile de parler, d'estimer, de repéindre la personne qui est devant toi, de la juger. Afin de redevenir humble je pense qu'il faut cultiver la confiance comme vraiment de quelque chose de précieux, d'un outil de survie parce que, je l'ai déjà dit, ce n'est pas pour rien qu'il y a beaucoup de très grands artistes qui deviennent des loques humaines. C'est très, très dur à la longue de se convaincre de notre propre valeur, de notre propre importance. Puisqu'on se permet d'aller devant les autres il faudrait toujours être capable de prouver que l'on est entre guillemets "meilleurs". Il y a quelque chose de ça, se mettre sur la scène. Par choix. Alors je pense que l'humilité va venir si on est correct, si on est confiant. Ce n'est pas toujours facile d'en arriver là. Il y a des soirs où on serait beaucoup, beaucoup plus heureux de se cacher dans un coin puis de faire : « bien là, il y a personne qui va me regarder la gueule jamais, tu sais, plus jamais ! » Ça m'est souvent arrivé tu sais : « fuck you all, moi je m'en vais me cacher là, c'est assez. On m'a assez vue ». Moi-même en premier je me suis assez vue puis je commence à me tomber sur les nerfs royalement tu sais (rires). Faut aller se ressourcer un petit peu. Je pense que c'est pour ça que c'est très important qu'il y ait des saisons, des saisons pour la danse puis des saisons de retrait. Mais de quoi tu voulais que te parles surtout de l'humilité ?

*DIANE : On en avait très peu parlé la dernière fois puis c'est juste parce que c'était un terme nouveau que tu avais apporté.

*LUCIE : Bien l'humilité fait partie du métier de danseur pour moi. On a pas vraiment le choix. On se fait beaucoup dire quoi faire d'une certaine façon par les chorégraphes.

*DIANE : Oui. Fais-tu des liens avec l'état d'authenticité par exemple ?

*LUCIE : L'humilité. Oui. C'est-à-dire que je ne crois pas que l'on peut être en contact avec nous-mêmes, avec nos profondeurs, si on est « carapacé », si on est pas humble. L'humilité c'est s'amener devant et d'accepter qui on est mais on l'a travaillé ce qui on est là. Je veux dire on a notre boîte à outils pleine mais il faut se dépouiller en même temps. Il ne faut pas être toujours dans la résistance. J'en connais des danseurs qui sont toujours dans la résistance et dans l'armure. J'en

connais. Mais tous ce qu'ils arrivent à faire et à prouver c'est qu'ils sont bons. Tu comprends, bons, bons techniciens. Ils sont bons. Ils sont capables d'accomplir des choses.

*DIANE : Qu'on leur demande.

*LUCIE : Exactement. Et de plus en plus capables et avec de plus en plus de technique, de brillance technique, mais ils sont éteints. Vraiment. Et j'en connais là, je pourrais t'en nommer quelques-uns à Montréal.

*DIANE : On va éteindre ça si tu les nommes.

*LUCIE : Oui. Non, non, je ne nomme pas de noms. Par éthique non plus, je veux dire ce sont des gens que j'ai côtoyés mais on a tellement, tellement pas la même façon de penser tu sais. Puis des fois je suis choquante pour eux, je le sais. Et ça les fait chier que ce soit moi plutôt qu'eux, je le sais, parfois.

*DIANE : Pourquoi tu es choquante pour eux, dans quel sens ?

*LUCIE : Parce que je n'ai pas une approche qui est comme ça du tout. J'ai la technique, mais je n'ai pas une approche technique de la danse du tout. J'en ai pas tu comprends. Je danse beaucoup plus avec mon cœur, mon corps me suit. Je veux dire je suis dedans, je reste dedans mais je t'avoue que je ne le met pas d'avance et je ne me "carapace" pas de cet outil de technique. Je ne me blinde pas. Je connais du monde super blindé et c'est ça le drame d'ailleurs que rencontrent les chorégraphes contemporains quand ils vont travailler avec des danseurs de ballet. Cette espèce de blindage total et ils essaient de gratter pour trouver le fond puis c'est difficile, puis ils n'ont pas ce qu'ils veulent. C'est à cause de ça par habitude le danseur s'est souvent blindé. Et même en danse contemporaine il y en a et souvent ça cache, ça camoufle d'immenses névroses. Ça c'est dramatique. Donc, il n'y en a pas d'humilité là, ce n'est pas possible tu vois. C'est comme un conflit. Tu sais, je ne dis pas que c'est un *sine qua non*, je veux dire il y a différentes façons de faire. Mais pour moi, ça a été un outil de connaissance, comme j'ai déjà dit, cette danse. De connaissance de moi-même et un outil de communication.

*DIANE : Donc, c'est une donnée de base pour l'état d'authenticité, pour y accéder.

*LUCIE : Pour moi oui. Pour moi oui, dans mon expérience personnelle oui. Mais humilité ne veut pas dire non force. Humilité veut dire tu sais : un certain dépouillement de l'ego.

*DIANE : Donc, ce serait même plutôt une force ?

*LUCIE : Oui, je crois que ça devient une force. C'est pour ça que ça prend beaucoup de force pour y accéder, ce que je voulais dire par la confiance. Puis, il y a un va-et-vient là-dedans qui est très sain : par moments on est obligé d'être plus blindé, par moments on est assez fort pour être capable d'aller vers plus de transparence. Mais, tu vois c'est ça, je côtoie quelqu'un en ce moment pour qui, je suis certaine, que si elle arrivait à aller dans quelque chose de plus transparente, elle serait réconfortée par la danse. Elle se comprendrait. C'est dur pour moi de la voir aller dans cette espèce de force inouïe où plus ça va, plus c'est frigide. C'est vraiment frigorifiant. En tout cas. Ça fait que je me crois là-dedans. Ça fait partie aussi de ma philosophie et ça explique certains commentaires que j'ai eu en fin de semaine encore, de quelqu'un qui vient me voir, et ça m'arrive tout le temps tu sais, puis qui me dit : « ça m'a tellement touché, je pleure souvent quand je te vois danser ». Souvent les gens vont me dire : « tu m'as tellement touché, tu sais ». Bien si ça, ça arrive là, si j'ai touché le monde je me dis : « câline, je fais la bonne affaire ». Parce que je crois que quand on s'assoit dans une salle, on s'attend à ça. On s'attend à ce qu'il y ait un tel partage.

*DIANE : Alors, tu as parlé des rêves.

*LUCIE : Oui.

*DIANE : Souvent. As-tu un exemple de rêve que tu as réalisé, mais qui s'est fait dans le même plaisir que tu prends à rêver ? Je te pose la question parce quand je t'ai posé la question de réalisation de rêves la dernière fois, comment tu réalises tes rêves ? Tu as parlé que souvent tu ne fais pas la même chose que ce que tu avais rêvé et tout de suite après tu as parlé dans la réalisation du rêve de bûcher, d'être désillusionné. Comme si le réaliser avait quelque chose de difficile et de désillusion.

*LUCIE : C'est vrai.

*DIANE : Qu'est-ce qu'il y a dans la réalisation qui se perd ?

*LUCIE : Ça c'est large, c'est large parce que c'est vrai que rêve versus réalité. Moi je crois que mes plus grands bonheurs, mes plus grands plaisirs sont venus du fait de prendre la vie comme elle vient, avec ce qu'elle m'amène. Donc, c'est vrai qu'au quotidien, honnêtement, avec mon conjoint on fait des plans et on presque toujours on les défait, c'est-à-dire on fait des plans et on se laisse guider. Les plans sont une énergie qui nous propulse dans notre journée mais après, on est tous les deux pareils, on se laisse guider par la journée puis on rebondit, puis on fait d'autres choses de tout aussi extraordinaires et je te jure, en ce moment je vis dans un

immense bonheur et il tient à ça. Il tient à cette espèce d'ouverture au moment présent, comme s'il n'y avait que ça. Par contre c'est vrai que dans ma vie, je n'ai pas, je ne me suis pas affairée à réaliser beaucoup de mes rêves. Je ne me suis pas donné comme objectif, souvent, quelque chose de très précis. Je vais arriver à faire cela parce que je l'ai décidé et que, de façon tangible, je vais prendre tous les moyens pour y arriver. C'est drôle, non. Je n'ai pas fait ça beaucoup. J'ai eu des pulsions très fortes, je suis allée souvent au bout de mes pulsions, mais je n'ai pas fait ça de façon stratégique et calculée. Donc, je pense que ma réalité est beaucoup plus enivrante et me donne beaucoup plus le goût de rester dedans que d'aller réaliser un rêve qui serait à côté, à l'extérieur de moi. C'est comme ça que je me l'explique tu sais. C'est pour ça que je dis que je n'ai jamais été carriériste parce qu'effectivement il y a beaucoup de choses qui me sont arrivées même si je restais là tu comprends. Je restais là avec mon énergie, mes disponibilités, mon désir. Je suis allée au gré des propositions, au gré de la vie aussi. Je n'ai pas tout calculé. Ma première grossesse non plus. Tu sais c'est comme, je me suis laissée quand même aller avec la vie mais, il y a aussi toute une part, il y a eu une part de désillusion. Effectivement, ça c'est certain. C'est certain j'ai beaucoup souffert, ça c'est sûr (rires). C'est peut-être pour ça que je touche tant le monde. Je veux dire j'ai eu beaucoup, beaucoup de souffrances mais je pense qu'elles viennent beaucoup de mon tempérament. Tu sais je veux dire j'ai une sensibilité totalement exacerbée. Mais j'ai eu des désillusions d'ordre amoureux aussi, terribles. Tu bâties et tu te rends compte à un moment donné que ce n'est juste pas ça, alors là tu fais : « bien, écoutes donc je vais changer mon fusil d'épaule ». J'ai résisté beaucoup quand même. Alors, des rêves. Mais c'est quoi la question ?

*DIANE : La question c'est : as-tu un exemple de rêve réalisé qui s'est fait dans le même plaisir que tu prends à rêver ? Toutes tes réalisations de rêves n'ont donc pas été que des désillusions ou du travail dur et bûché.

*LUCIE : Ah ! non, pas du tout, pas du tout. Je dirais là que, d'abord j'ai créé dans le bonheur et je suis quelqu'un qui a le bonheur facile. C'est vrai, vraiment. Puis j'ai réalisé plusieurs choses qu'on peut dire qu'elles étaient des rêves, oui, dans beaucoup de bonheur. Je suis une créatrice compulsive, je veux dire je n'arrête pas. Je n'arrête pas d'inventer des affaires, que ce soit un tricot ou une pièce ou une classe. Tu sais au quotidien il y a beaucoup de mes rêves. Ma vie s'invente au quotidien et c'est toujours des petits rêves, ne serait-ce que préparer un souper. Alors pour ça non, je suis loin d'être dans la désillusion et l'amertume. Mais il y en a des rêves que j'ai eus qui étaient grands et qui ne m'ont pas rassasiée effectivement. Mais là, mes rêves sont dans un long terme qui me propulse vers la deuxième moitié de ma vie. C'est moins l'ascension plutôt un beau plateau que j'entrevois déjà. Et puis je prépare le terrain pour ça sans même que ce soit très visible de l'extérieur. Je refuse. Je ne peux pas te dire combien de "jobs" j'ai

refusées depuis quelque temps. Et je refuse systématiquement de l'emploi afin d'avoir une terre en jachère et on va voir ce que ça va donner. C'est sûr qu'il y a toujours l'équilibre entre l'argent et le rêve. Je dirais que, en ce moment, j'ai beaucoup de choses à dire sur les rêves, en ce moment si j'étais pour réaliser mon rêve j'arrêteraient de travailler. Travailler avec un T majuscule étant égal à signe de piastre et je cultiverais toute ma créativité. Parce que ça a toujours pris beaucoup de place mais là, c'est ça pour moi, comme je suis dans un monde des arts, je peux tout créer, je peux tout inventer. Ça fait que je suis toujours un peu dans le monde du rêve tu sais. J'ai eu de la difficulté avec certains "shows" qui m'ont fait de la peine parce que je rêvais trop en couleurs. Il y a un problème là-dedans tu sais aussi. C'est que selon mon tempérament, c'est bien personnel mais tu sais j'ai une tendance à harmoniser, j'ai une énergie harmonisante. J'aimerais que la vie soit plus douce et j'ai été le saint-Bernard pour bien, bien, bien du monde parce que j'ai cette énergie-là aussi tu sais. J'aimerais bien ça moi que la vie soit douce, ça fait que je m'arrange pour qu'elle le soit. C'est ça que je vais faire à prime abord. Alors, il y a des fois où tu "crash" parce que ce n'est pas de même (rires). Mais par contre, je vis des choses que je ne pensais jamais que...je vis des rêves en ce moment que j'avais quand j'étais très jeune. Je les réalise là. Et c'était pas des farces, je veux dire que l'homme que j'ai à quarante-deux ans c'est l'homme de ma vie tu sais. Bien là, à quarante-deux ans tu penses que c'est peut-être derrière toi ta vie amoureuse, mais non. Je rêvais, pas je rêvais, mais j'étais convaincue en même temps que l'amour était en avant de moi. Puis ma foi, c'était un rendez-vous tu sais. Non, alors il n'y a pas du tout que désillusion quant à ça. J'essaie de mettre le doigt sur un rêve. Je pourrais dire que quand je suis tombée enceinte à vingt-cinq ans, j'ai rêvé, j'ai projeté le genre d'éducation que je voulais donner et le genre de relation que je souhaitais avec mes enfants. J'avais des idéaux très forts, bien j'ai réussi. J'ai vraiment réussi. Je regarde mon fils, je regarde ma fille et, vraiment ils sont eux-mêmes bien sûr, mais je leur ai procuré le terrain. Je trouve ça extraordinaire ce qu'ils sont devenus, vraiment extraordinaire. Je suis comblée de ça. Mon rêve s'est réalisé. Je veux dire j'ai fait exactement ce que j'ai voulu malgré toute la vie et ses embûches. J'ai des conversations absolument extraordinaires avec ces êtres humains-là tu sais. Alors, ça c'était clair : rêver mais tangible, possible et ça n'a pas été désillusion, en tout cas pas à date, pas à date.

*DIANE : Et sur scène, comment tu réalises tes rêves sur scène ?

*LUCIE : Je n'ai jamais pensé que j'étais bien bonne moi. C'est vrai, je n'ai jamais pensé que j'étais bien bonne. J'ai toujours pensé que...Je ne me suis jamais pensée bonne si tu veux. J'ai toujours eu à faire le travail de me convaincre que j'étais assez pas pire pour aller faire ce que j'avais à faire. Alors, moi... Comment dire...J'ai beaucoup visualisé, je me suis vue dans l'idéal de ce que j'avais envie de réaliser mais j'ai souvent été bien au-delà. Ça fait qu'en ce sens-là j'ai réalisé des

rêves parce que ça a marché. Il y a quelque chose qui a opéré là pour moi et ça m'a beaucoup enrichie. Qui a participé à me consolider aussi intérieurement, tu sais parce que j'étais dans le travail, dans le rêve, la construction du rêve au jour le jour. Puis c'est vraiment au jour le jour, je veux dire ce n'est jamais donné. D'un soir à l'autre il faut remettre ça. J'entendais dernièrement que un comédien sur la scène, il a de grands blancs et il faut qu'il sorte de scène, puis des fois sa voix casse, puis il faut qu'il sorte de scène, puis ça lui prend tout son cran et il dit : « bon écoutez, je vais m'en aller là, je n'ai plus de voix. Je vais revenir, restez là ». Et il s'en va vingt minutes et il revient tu sais. C'est un exemple pour te dire que ce n'est jamais gagné. Mais là j'ai réalisé beaucoup de rêves en ce sens-là, beaucoup. Puis il y des fois où ce n'était plus du tout du rêve. Des fois où je voulais m'en aller de là parce que c'était exigeant sur mon moral. Des fois j'étais découragée tu sais. Mais souvent j'avais assez de courage puis j'avais un "fun" fou, alors je fêtais après parce que j'étais contente (rires).

*DIANE : Finalement tu avais apporté beaucoup de choses à la dernière entrevue. L'idée de faire des choix comme interprète. C'était la première fois où tu parlais aussi clairement de l'interprète créateur, l'interprète qui fait des choix.

*LUCIE : Peut-être parce que c'est une évidence pour moi. Bien une chose que je voudrais ajouter, en fait une chose que je voudrais vraiment stipuler clairement c'est que, dans le monde de la danse contemporaine, l'interprète rencontre le créateur au milieu du chemin. C'est-à-dire que je crois que le créateur, celui qui propose, investi mettons cinquante pour cent de la donne et puis l'interprète vient le rencontrer dans toute sa créativité dans l'autre cinquante pour cent, en investissant toute sa propre créativité. Puis ça, ça a été vérifiable. Je dirais que des fois j'ai inventé des pièces du début jusqu'à la fin parce que les propositions des chorégraphes, que les chorégraphes me faisaient, avaient "filling the blanks", de grands, grands "filling the blanks" tu sais. Et ça, ça a été une de mes forces dans mon parcours. Le monde m'a demandé pour ça petit à petit parce qu'il pouvait compter sur ma créativité. Donc, je crois que, mais de toute façon l'interprète en danse contemporaine est quelqu'un qui doit être créateur. Et c'est là aussi que réside le grand plaisir de l'interprète : sa créativité. Par contre il y en a d'autres qui aiment bien se faire dire exactement clairement quoi faire donc, ça leur permet d'aller chercher certains états, comme je parlais plus tôt aujourd'hui. Ça dépend beaucoup des tempéraments, beaucoup. Je pense que à une danseuse entre autres, que j'ai beaucoup côtoyée, elle vraiment elle veut se faire dire quoi faire sinon elle ne se sent pas libre. Elle se sent prise parce qu'elle a de la misère. Elle a de la misère à inventer. Elle me dit souvent : « si je peux faire toute une carrière sans improviser je vais être heureuse », parce qu'elle a absolument horreur de ça. Alors que pour moi, c'est pas mal de l'autre bord du spectre quant à ça. Donc, quand je suis devant un chorégraphe par exemple, il me dit : « Lucie, tu marches de là à là,

puis ensuite tu vas là » (démontre sur la table) et bien moi, évidemment, j'invente l'intention de là à là puis pour de là à là également. Et de jour en jour je trouve des nuances dans mon parcours, puis je m'y accroche et je les garde et je continue de travailler avec. Donc je fais des choix multiples à chaque jour et créer c'est faire des choix évidemment donc, comme interprète, ça nous arrive constamment tu sais et souvent c'est dans le non-dit. Le chorégraphe est content de ce qu'il voit et toi tu sais ce que tu as fait mais il ne le sait pas nécessairement. Et c'est correct comme ça mais des fois tu voudrais que le chorégraphe ait plus de reconnaissance. Malgré qu'il soit très puissant et une grosse locomotive au-devant de son œuvre, il sera capable de reconnaître que son œuvre est constituée des âmes de tous les interprètes et de la créativité de tous les interprètes qui l'entourent. Et ça, ça dépend aussi des créateurs. Mais je t'avoue que j'ai souvent travaillé avec des gens qui m'ont donné beaucoup de liberté, probablement parce qu'ils savaient qu'ils pouvaient me faire confiance là-dessus. Ça, ça m'enrichie beaucoup. Ça m'a permis de me promener justement dans mon imaginaire.

*DIANE : Veux-tu me parler du moment de l'expérience de l'état d'authenticité dont tu m'as parlé, à Winnipeg ?

*LUCIE : Ah ! oui.

*DIANE : Tu m'as dit : « on s'en reparlera la prochaine fois ».

*LUCIE : Oui, écoute, bien ça c'était des circonstances bien particulières. Bien, bien particulières. C'était un moment de ma vie où je travaillais énormément en visualisation, beaucoup, beaucoup. Et je venais de finir un livre qui s'appelait "Seing with the mind eye". C'est un livre qui a été très, très important pour moi. Je ne me souviens plus de l'auteur. C'était au début de la visualisation, d'une approche de visualisation kinesthétique. Mais au-delà de ça, c'était bien spécial on aurait dit que la vie venait m'offrir un défi pour vérifier mes connaissances parce que j'ai lu ce livre-là et il y avait toutes sortes de techniques bien sûr, de méditation, d'approfondissement du regard intérieur. Et à Winnipeg, dans la chambre d'hôtel où j'étais, j'ai été prise d'une immense hémorragie des organes reproducteurs. C'était vraiment un flot inouï et j'étais loin de l'hôpital. J'avais travaillé toute la journée et ce soir-là, au lieu de paniquer, c'est étrange, je me suis étendue et je me suis appliquée à me soigner moi-même au moyen de la visualisation. Ce qui aurait pu être très dangereux j'imagine, mais je l'ai fait, parce que tu sais je perdais beaucoup de sang. Et j'ai travaillé toute la nuit sur mon corps, puis sur moi, puis sur me guérir, puis sur la visualisation de mes organes. D'ailleurs j'ai accouché deux fois naturellement. Le matin arrivé, j'étais très fatiguée mais il n'y avait plus de sang. Par contre j'étais très fragile, très fragile. Et, par un drôle de hasard, cette journée-là je devais remplacer. On faisait une pièce qui est une musique répétitive,

très longue, d'une vingtaine de minutes. Plus que ça, je ne me souviens plus comment ça durait. Et c'était un continuum de mouvements rapides. Donc, c'était des entrées et des sorties sans arrêt. Ça n'arrêtait pas, ça n'arrêtait pas donc c'était évidemment extrêmement taxant physiquement. Alors, ce jour-là, d'autant plus, j'avais le "lead", c'est-à-dire que moi j'avais la robe jaune et c'est moi qui menais tout le bal. La musique était toujours la même pulsation : « ta, ta ; ta, ta, ta, ta, ta, ta ! », sauf qu'on faisait toute cette pièce-là sans jamais compter la musique. Donc, toute la pièce reposait sur le "leader" et les entrées du "leader". Moi j'étais la "leader" des femmes mais la première entrée. J'ai donc "leader" toute cette pièce-là, avec la robe jaune. Et j'étais fatiguée terriblement, terriblement. Et je te jure là, j'ai eu une expérience inouïe. Peut-être parce que j'étais dans une inouïe faiblesse, mais c'était parfait. C'est probablement le spectacle le plus parfait que j'ai fait de ma vie. Sans faille, aucune. Ni technique, ni de temps, rien, rien n'était hors de son ordre. Tu sais là parfait show. Aucune fébrilité, rien.

*DIANE : Pas de trac ?

*LUCIE : Rien, aucun trac. C'était juste ouvrir le chemin. Mais j'étais dans un état de faiblesse aussi. J'ai comme tout ramassé mes forces, ce qui restait et tout est rentré parfaitement dans ses cases. C'était vraiment spécial. "Perfect show". Puis, c'était une pièce extraordinairement difficile à faire physiquement, vraiment là. Genre : tu rentres sur scène à la course, beaucoup de "side lights", double tours finir attitude, "pitch" renversé, "pitch", "swing"...Vraiment hyper physique là tu sais, technique Graham puis plein de tours. C'était l'enfer. C'était pire que n'importe quelle pièce de Merce Cunningham (rises). Vraiment là, le gars salaud chorégraphe, salaud. Ça c'est une expérience qui est vraiment particulière mais je peux dire que si dans ma vie j'ai fait un show parfait, techniquement parlant, c'était ça. Je n'ai plus aucune idée de ce que j'avais l'air, ma face ! Je n'étais pas dans la générosité, j'étais dans l'efficacité d'exécution, bien faire. Mais j'en ai un très beau souvenir. C'était très, très jaune. Bien sûr j'avais une robe jaune, mais j'ai comme flotté à travers ce show-là. J'étais à moitié consciente faut croire. À moitié consciente. Ça fait que lui il se distingue. C'est une expérience unique, c'était particulier. Sauf qu'à partir de ce moment-là dans ma vie, j'ai constaté que, effectivement, si mon corps, c'est bizarre, était malade je pouvais le soigner et bien j'aurais pu mourir d'une péritonite quelques années plus tard parce que j'ai eu une longue, longue crise d'appendicite, d'à peu près quarante-huit heures. Et j'ai souffert pendant quarante-huit heures mais j'étais capable d'avoir le dessus sur la douleur. Quarante-huit heures (rises) ! Quand je me suis rentrée à sept heures du matin au bout de ma deuxième nuit bien le médecin m'a dit : « écoutes, une chance que tu es venue ». Moi je pensais que ça allait partir. J'avais un certain contrôle mais pas tout le contrôle. Ce sont des expériences spéciales. Mais on peut aller loin dans

l'approfondissement de la connaissance de notre corps. C'est drôle parce que, ça c'est un aparté, mon fils fait beaucoup d'études sur les rêves. T'en ai-je parlé ?

*DIANE : Le rêve éveillé.

*LUCIE : Le rêve éveillé tout ça. Il a une propension à ça. Il veut soigner sa propre myopie tout seul en travaillant sur ces horizons. Alors il ne porte jamais ses lunettes (rires). Des idées "flyées" de même.

*DIANE : Est-ce que ça marche ?

*LUCIE : Il a bien confiance que ça peut marcher. D'ailleurs, ça dépend toujours des livres qu'on lit, oui il dit qu'on peut se soigner de ma myopie. Honnêtement, ce qui est stipulé c'est que comme on vit dans des villes, on est très, très proches. Nos horizons sont très, très proches donc on est forcé de regarder de près tout le temps alors que l'œil est fait pour prendre l'horizon beaucoup plus. À force de toujours avoir l'univers qui est très proche de nous on limite finalement le potentiel de nos yeux. Mais évidemment qui se soigne de la myopie sont dans l'Himalaya ou dans des places extraordinaires.

*DIANE : Chez des moines (rires).

*LUCIE : Chez des moines oui (rires).

*DIANE : Ils méditent, ils prient, ils mangent naturel.

*LUCIE : Ils ont de le temps.

*DIANE : Pas de Macdo !!

*LUCIE : Non, du bon.

*DIANE : On achève. Ça roule, je trouve. C'est plus concis. Tout aussi riche mais plus condensé. Est-ce qu'il y a des mouvements particuliers ou des endroits dans ton corps que tu penses qu'ils peuvent t'amener à vivre l'expérience de l'état d'authenticité ?

*LUCIE : Bien, oui. Il y a une énergie dans mon corps et c'est celle qui part du plancher pelvien et qui trace par le devant de moi une longue ligne verticale mais qui ne suit pas nécessairement le chemin osseux de la colonne. C'est beaucoup plus une ligne dessinée. C'est une ligne virtuelle.

*DIANE : À l'heure actuelle.

*LUCIE : Oui, qui est blanche et bleue dans mon œil mental, qui passe par mon front, tout comme le troisième œil si tu veux. C'est sûr que c'est une ligne d'énergie, c'est un concept mais c'est comme le pôle autour duquel ma connexion à tout mon être opère. Donc, évidemment si je force ma tête vers l'avant dans le désir de communiquer (démontre), je vais être moins "plagée" avec mon centre. C'est la connexion dans le centre et là "oups" tout est connecté avec tout moi, physiquement là, oui. Ça c'est un concept. Quelque chose de beaucoup plus terre-à-terre pour le dire c'est mon rapport au sol, donc ça passe par mes membres inférieurs. Si mes pieds sont relaxes dans le sol et que je permets à l'énergie de sillonner dans mes jambes, ça connecte aussi au bassin, donc l'autre pôle. Et là c'est ce que j'appelle être "groundée". Dans ce temps-là, je danse mieux et donc ça favorise l'accès aux autres états. Sauf que je sais que par nature, ça m'est souvent arrivée, on me l'a déjà dit, je suis un être phosphorique. J'ai tendance à être vers le haut comme ça (démontre), vers les étoiles. C'est une ostéopathe qui m'avait dit ça : « j'ai rarement vu un être tellement phosphorique ». Ça fait tu sais, c'est l'équilibre entre les deux qui es souhaitable parce que je crois que ma tête, de l'imaginaire est très importante aussi mais elle va avec le "ground". Alors, soit la demie de moi, à partir du bassin jusqu'en haut ou à partir du bas jusqu'au bassin. Donc c'est plutôt segmentaire. Si j'essayais de trouver une autre partie vraiment très, très importante dans ma danse, je ne sais pas si elle a un rapport avec l'état d'authenticité, mais ce sont mes mains. Mes mains pour moi ont été super importantes et elles le sont encore. Il y a beaucoup, beaucoup d'expression qui va passer par elles. Il y a des chakras dans les mains de toute façon. C'est ça. Ça c'est important. Si je touche bien, si je sens bien la terre, si je touche bien mon monde, avec sensations, avec réceptivité mais aussi comme émetteur, c'est un outil qui va me mener vers une belle danse, vers une danse pleine. Parce que tu sais on peut devenir trop tendu. Je parle des pieds relax, des mains relax, l'échine aussi. On peut devenir trop tendu dans l'effort et là bien, on se coupe de nos sensations, on devient le souffle coupé. Je sais que le souffle est important mais je ne peux pas dire que je lui ai donné beaucoup d'attention en dansant sur la scène. Il me suit. Je parle beaucoup plus du corps, de mes idées. Ça réponds-tu à ta question.

*DIANE : Peux-tu expliciter le rapport entre l'humain qui danse et l'expérience de l'état d'authenticité ?

*LUCIE : Oui.

*DIANE : Comme tu le disais, j'en ai pas perdu une !

*LUCIE : Non, tu en as pas perdu une mais ça, ça me parle tellement. Je dirais que la plupart de mes états d'authenticité, tu sais mes plus beaux moments que j'ai vécu sur la scène, c'est justement dans ce fait d'être un humain, pleinement humain. Dans toute son humanité donc ses forces, ses faiblesses devant les gens. Donc, sans présomption, dans l'acceptation. Donc, ça a un rapport avec l'humilité. Pleinement humain donc perméable, vibrant, émotif, sensible, corps et esprit. Tu vois c'est simple parce que tu sais quand je parle de ça ma voix baisse. Je veux dire c'est simple. Accepter que l'on est tout ça mais juste ça. Et la partie humaine, la partie non prétentieuse, la partie non poudre au yeux est la plus belle pour moi. Vraiment la plus belle. Moi quand je reçois ça de quelqu'un bien je braillerais certain tu sais. C'est peut-être pour ça d'ailleurs, j'ai travaillé là-dessus puis je trouve ça extraordinaire mais ça me demande beaucoup de courage. Je le sais que ça me demande beaucoup de courage d'être juste ça et tout ça, mais en même temps c'est à ça que je crois. Ça fait que les moments où je suis pleinement humaine et c'est de plus en plus comme ça, je veux dire je ne vais plus sur la scène avec prétention. Je n'y vais plus. Je n'y vais juste plus et ça fait pas mal d'années tu sais. Par exemple, on va travailler pour du monde qui a de super gros ego. C'est vrai, ils sont tellement prétentieux et ça pète plus haut que le trou, puis là leurs danseurs, puis là qu'ils sont donc bons. Ça devient tellement pédant. Il y a donc beaucoup à être que qui on est tu sais. Beaucoup, beaucoup de pression, "more, more".

*DIANE : Mies Van Der Rohe disait : « less is more ».

*LUCIE : Ah ! oui, puis j'y crois à ça « less is more ». On ne pourrait pas croire ça et prendre ça pour du "cash" à vingt ans tu sais. On ne peut pas. Il faut passer par la dépense.

*DIANE : Oui.

*LUCIE : L'hyper dépense physique puis « check me out », puis c'est rock'n roll. Il faut que ça débarrasse et que ça déménage. C'est clair l'humain ce que je veux dire. Tu sais dans le show de Tremblay c'était ça. J'avais l'air fou, c'est épouvantable. Je courais comme un petit chien, la langue sortie (rires).